



**Ana Catarina Marques   O Movimento na Obra de Francis Alÿs  
de Almeida**



**Ana Catarina Marques    O Movimento na Obra de Francis Alÿs  
de Almeida**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João António de Almeida Mota, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro



## **o júri**

presidente

**Prof. Dr. Paulo Bernardino das Neves Bastos**  
Professor Auxiliar do Dep. de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

arguente

**Prof. Dr. Miguel Teixeira da Silva Leal**  
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

orientador

**Prof. Dr. João António de Almeida Mota**  
Professor Auxiliar do Dep. de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Quero agradecer a todas as pessoas que me apoiaram e ajudaram durante a elaboração desta dissertação, tanto na componente teórica como na prática e, sem as quais não teria sido possível chegar até este patamar académico.

Ao Professor Doutor João Mota, por toda a ajuda prestada, acompanhamento e disponibilidade concedida como meu orientador, bem como a todos os professores do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, pelos seus ensinamentos valiosos, contribuindo para a minha formação e aplicação dos conhecimentos na presente dissertação.

Quero agradecer, também, à minha família e amigos pelo amor, carinho, confiança e motivação que me transmitiram durante este percurso tão importante e marcante na minha formação.

**palavras-chave**

Francis Alÿs, Movimento, Vídeo Arte, Performance Arte

**resumo**

A presente dissertação propõe-se a fazer um estudo e análise do conceito de Movimento na obra de Francis Alÿs, bem como de todos os sub-conceitos associados ao de Movimento como: caminhada, jornada e passeio, tendo em conta a relação dos mesmos com as obras do artista Francis Alÿs, obras essas, que se enquadram nas correntes artísticas contemporâneas de Vídeo Arte e Performance Arte.

Desta forma, este estudo desenvolve-se no domínio conceptual e projectual, tratando-se de uma análise e relação de conceitos e experimentações práticas. A teoria fundamentada, de reflexão, será consolidada a partir de diversos textos produzidos por estetas, críticos, filósofos, artistas, bem como textos e entrevistas do próprio Francis Alÿs.

As principais características de algumas obras de Francis Alÿs, serão exploradas de forma abrangente nos trabalhos práticos, dando ao observador em contacto com estes trabalhos, a oportunidade de experienciarem, através de vários suportes, o conceito de movimento. Ao mesmo tempo, os trabalhos práticos pretendem provocar a reflexão do observador/ público sobre actos movíveis.

Considera-se que existem oportunidades para futuros estudos no domínio da poética das acções realizadas por artistas em espaços simbólicos, por razões de diferentes naturezas, mas de interesse social.

**keywords**

Francis Alÿs, Movement, Vídeo Art, Performance Art

**abstract**

This dissertation proposes to make a study and analysis of the concept of movement in the work of Francis Alÿs, as well as all sub-concepts associated with the movement as: hiking, walking, journey and taking into account their relation with the Works of the artist Francis Alÿs, wich Works fits into the contemporary artists currents, such as Vídeo Art and Performance Art.

Thus, this study develops in the conceptual and projectual domain, in the case of analysis and relation of concepts and pratical experimentations. A grounded theory of reflection, will be consolidated from various texts produced by aesthetes, critics, philosophers, artists, as weel as texts and interviews of the own Francis Alÿs.

The main characteristics of some Works by Francis Alÿs will be explored in pratical projects, giving the viewer in touch with those works, the oportunity to experience, through various media, the concept of motion. At the same time, the pratical works will be carried out in order to cause the viewer / audience reflection about movable acts.

It is considered that there are opportunities for further studies in the field of poetry of the actions taken by artists in symbolic spaces, for reasons of different natures, but of social interest.

## Índice:

|                              |    |
|------------------------------|----|
| Introdução .....             | 13 |
| Problemática do Estudo ..... | 17 |
| Objectivos .....             | 21 |
| Metodologia.....             | 23 |

### Capítulo I

|  |    |
|--|----|
| 1. Estado da Arte                        |    |
| 1.1. Vídeo Arte .....                    | 27 |
| 1.2. Performance Artística.....          | 37 |
| 1.3. Francis Alÿs.....                   | 45 |
| 1.4. Síntese dos pontos anteriores ..... | 67 |

### Capítulo II

|  |    |
|--|----|
| 1. O movimento: Conceitos presentes na Obra de Francis Alÿs (geração, selecção e aplicação). |    |
| 1.1. Relação dos conceitos com as obras de Francis Alÿs.....                                 | 69 |
| 2. Não-lugares e os lugares da obra de Francis Alÿs.....                                     | 79 |
| 3. Francis Alÿs e a personagem Flâneur de Charles Baudelaire .....                           | 89 |
| 4. Síntese: Conceitos a usar no projecto prático .....                                       | 97 |

### Capítulo III

|  |     |
|--|-----|
| 1. Análise e produção artística .....                                      | 99  |
| 2. Desenvolvimento e detalhe do projecto de experimentação artística ..... | 103 |
| 2.1. Trabalho 1 – “Libertação” .....                                       | 107 |
| 2.2. Trabalho 2 – “Escada” .....   | 117 |
| 2.3. Trabalho 3 – “Memória Suspensa” .....                                 | 121 |

### Capítulo IV

|  |     |
|--|-----|
| Análise crítica e conclusiva dos trabalhos de projecto desenvolvidos ..... | 125 |
|--|-----|

### Capítulo V

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| Análise Conclusiva..... | 129 |
|-------------------------|-----|

|                    |     |
|--------------------|-----|
| Bibliografia ..... | 133 |
|--------------------|-----|

|             |     |
|-------------|-----|
| Anexo ..... | 138 |
|-------------|-----|

## Introdução

A presente dissertação integra-se no contexto da Universidade de Aveiro, na frequência do Mestrado em Criação artística Contemporânea, que conferiu a exigência da realização de um projecto de investigação independente, no qual o meu conhecimento será fundamental para revelar um campo artístico contemporâneo.

Além do conhecimento pessoal e de uma investigação e estudo bibliográfico organizado, terei em conta o trabalho desenvolvido e aplicado em disciplinas como “Estética Contemporânea”, “Crítica da Arte”, “Laboratório de Expressão e Criação Artística” e Projectos de Instalação Artística”.

O presente estudo, no campo dos estudos e prática de arte contemporânea, deve ser entendido como uma forma de pensamento em relação às artes visuais contemporâneas que aqui serão discutidas: Performance Arte e Vídeo Arte e, em relação à questão do conceito de movimento na obra de Francis Alÿs, o artista no qual se foca esta análise.

A explanação de correntes e actividades artísticas levada aqui a cabo por um conjunto de criadores, tanto dos ensaios escritos como dos ensaios práticos, assenta na leitura de um suporte linguístico como livros, artigos, entrevistas, dicionários, vídeos e outras publicações. A partir destas fontes, é realizada uma análise dos conceitos caracterizadores da obra de Francis Alÿs, tendo em conta o conceito de movimento presente em todos os seus trabalhos, conceito a partir do qual serão explorados conceitos como o de caminhada, jornada e passeio, conceitos esses estudados a partir de uma análise corporativa entre as fontes consultadas, para uma melhor compreensão dos mesmos.

Este estudo organiza-se em dois capítulos sobre a análise teórica e dois capítulos referentes à experimentação prática, sendo que o quinto e último capítulo diz respeito às conclusões gerais.

No primeiro capítulo explora-se o Estado da Arte, fazendo uma análise contextual e uma abordagem das linguagens de Vídeo Arte, com o principal apoio na obra de Michael Rush e Performance Arte, através da obra de Roselee Goldberg. Faço uma análise dos avanços tecnológicos existentes a partir da década de 60, como a câmara de vídeo portátil Sony Portapak e da sua importância no mundo artístico, permitindo a evolução de novas formas de arte e de expressão, mais livres e interactivas.

Estudo, também, a relação simbólica entre as obras de Alÿs e os locais onde estas são executadas, bem como os comentários de críticos, estetas, filósofos e autores sobre o seu trabalho.

Analisa-se ainda, os processos com os quais o artista contacta o social, o quotidiano comum, transferindo-o para o seu próprio quotidiano, o da criação artística, analisando planos de criação e de recepção artística.

Já no segundo capítulo, estudo, numa primeira parte o significado de conceitos que sugerem movimento, como é o caso dos conceitos de caminhada, jornada, passeio e até de errância: o conceito que levanta dúvidas sobre a sua existência, de facto, na obra de Francis Alÿs. Após a compreensão destes conceitos, é feita uma relação dos mesmos com as obras de Francis Alÿs que sugerem cada um deles, explanando as explicações para cada uma se relacionar com um conceito diferente.

Realiza-se, também uma exploração dos significados de “lugar” e “não-lugar”, através da obra de Marc Augé, comparando os mesmos com os locais escolhidos por Alÿs para a realização das suas obras.

Ao mesmo tempo, realiza-se uma análise de como as pessoas lidam com o espaço público, tendo em conta a malha urbana, a organização da cidade e a maneira como as pessoas se comportam em sociedade, representando diferentes papéis sociais, em diferentes contextos na vida. Estuda-se ainda a diferença entre esfera pública e privada, dentro do contexto da cidade e relações sociais, com base na obra de Hannah Arendt sobre a condição humana.

Ainda no segundo capítulo, é feita a comparação entre Francis Alÿs e a personagem Flâneur de Charles Baudelaire, no sentido em que ambos são observadores atentos da sociedade em que estão inseridos, e fazem da rua a sua “morada”.

No terceiro capítulo, faz-se a explicação do objectivo do projecto de experimentação artística e como funcionam os trabalhos práticos a ele associados. No primeiro trabalho aborda-se a questão dos sub-conceitos de movimento e a forma como as pessoas reagem a uma mudança no seu estado de espírito, que lhes é imposto numa primeira parte; no segundo trabalho aborda-se a analogia que pode ser feita através de comparação de imagens reais e as que formamos mentalmente como associadas a um nome específico; no terceiro e último trabalho aborda-se a memória e forma como as pessoas recordam uma experiência prática. Sendo que no quarto capítulo, sobre a análise do projecto de experimentação artística, são tiradas as conclusões referentes aos três trabalhos práticos.

No quinto capítulo, que diz respeito à análise conclusiva, apresenta-se as conclusões referentes ao estudo realizado nos capítulos teóricos: a relação entre Vídeo Arte e Performance Artística; a ligação simbólica entre as obras de Alÿs e os locais específicos onde estas são realizadas; a relação entre o movimento e a obra de Francis Alÿs, através de sub-conceitos presentes em obras específicas; a identificação de lugares, não-lugares e precariedade nos locais escolhidos pelo

artista, e a relação das pessoas com o espaço público e privado; e a comparação entre a personagem Flâneur e Francis Alÿs.

Apresenta-se, também, as conclusões referentes aos trabalhos práticos realizados: a maneira como as pessoas se comportam dependendo do estado de obrigação ou ausência dele e como isso influencia a realização da acção tendo em conta a alteração de uma caminhada ou jornada para um passeio; a analogia que pode ser feita, na visualização de três imagens, com a imagem mental de uma escada, sugerindo uma caminha, uma passagem de um lado para outro; e a envolvimento do público com os sons produzidos durante a realização de uma caminhada, funcionando como uma memória da experiência vivida.





## Problemática do Estudo

Esta dissertação tem como principal tema de estudo, a obra de Francis Alÿs, bem como os seus métodos de trabalho, a sua maneira de estar perante a vida e o seu trabalho.

Para este estudo optei por criar três possibilidades de linhas de pesquisa, de forma a aprofundar o estudo sobre a área e a especificar as diferenças e características das mesmas.

Assim, este estudo passa por, numa primeira linha de pesquisa, interpretar conceitos existentes na obra de Francis Alÿs e estudar a sua forma de trabalho projectual e prático. Uma segunda linha de pesquisa é o estudo do movimento e o acto de se movimentar e fazer outros (objectos e pessoas) se movimentarem. Desta forma pretende-se entender se o acto de caminhar pode ser considerado uma acto poético (tendo em conta a situação política e social do local em que se encontra). Por último, uma terceira linha de pesquisa, é a comparação de Francis Alÿs com o personagem de Flâneur criado por Charles Baudelaire (a qual é um observador apaixonado e que faz das ruas de Paris a sua casa, a morada ideal para a observação constante e a atenção aos modos de vida das pessoas), uma vez que este também observa as ruas da Cidade do México, cidade onde vive, para mais tarde realizar nela as suas obras.

De acordo com a primeira linha de pesquisa e estudo, existem características na obra de Francis Alÿs que podem ser consideradas os pontos fortes e que fazem da obra dele uma obra tão pessoal, original e refrescante no mundo da arte contemporânea. É comum, observar-se certos pontos que são quase sempre recorrentes nos seus projectos e obras. Alguns exemplos são: As suas ideias começam sempre com uma simples acção, acção essa que, é sempre baseada em algo que se passa na cidade onde ele se encontra após uma observação cuidada e atenta ao envolvente e ambiente da mesma. As ideias para os seus trabalhos normalmente surgem de inspiração em acontecimentos políticos, que se reflectem na cidade e cidadania das pessoas. Alÿs sai num passeio ou numa caminhada para um centro ou pólo importante e depara-se com situações que lhe servem de inspiração para produzir; Outro ponto interessante é o facto de ele explorar conceitos e temas como o do conflito, social e político, a pertinência de actos poéticos em situações politizadas, procurando saber se esses actos se podem encaixar nessa situação e de que forma acrescentam e contribuem para a mesma; As suas obras são sempre, ou quase sempre, geradas por eventos corriqueiros do dia-a-dia, acontecimentos simples que o fazem pensar em algo mais complexo ou vice-versa, o que acaba por resultar num trabalho leve e de fácil interpretação; Costuma usar nos seus trabalhos, os convites a voluntários. Esta utilização de terceiros, ou de um todo, tem sempre como objectivo chegar a uma unificação, uma altura em que o todo se junta formando assim a ligação das partes num “objecto” único; Na parte projectual, o desenho é a sua principal ferramenta, sendo que antes de realizar qualquer experiência, este desenha, como se de uma banda desenhada se tratasse, todo o percurso a percorrer, todas as

acções a realizar durante a caminhada e as possíveis ocorrências. Desta forma, os seus projectos duram, desde o início do projecto, até ao final da experiência, em média, 4 anos; Outra característica do seu trabalho é o facto das suas performances serem sempre acompanhadas por um indivíduo que grava toda a acção através de uma máquina de filmar e um outro através de fotografias. Tendo em conta todas estas características, o estudo desta linha é sobre as obras principais de Alÿs e a comparação das acções presentes nas mesmas com os conceitos que nelas parecem evidentes, como é o caso da caminhada, o passeio, a jornada, a ironia, a metáfora, performance e movimento. Estes conceitos serão estudados em função do seu significado e no que este tem que ver ou onde se encaixa nas obras de Francis Alÿs.

Na segunda linha de pesquisa, será estudado o movimento, ou seja, o porquê e a poética por detrás do movimento existente na obra de Francis Alÿs, pois esta característica está sempre presente, nenhuma das suas obras é estática, nem mesmo os desenhos que este realiza durante o projecto de uma performance, pois até estes são transformados, à posteriori, em stop motion, para ilustrar o que se vai passar, durante a sua caminhada ou passeio, pelas ruas das cidades onde executa as suas performances. O acto de andar, de empurrar, puxar, ou fazer com que outros realizem estas acções, são sugestões de movimento, de deslocação e alteração da localização de determinado corpo de massa em relação à sua posição inicial. Desta forma, o que se pretende estudar neste ponto e, através do projecto prático, é saber até que ponto o movimento não será um factor de obsessão por parte do artista, pois, ao contrario de todos os outros conceitos, este é o único que permanece fiel em todas as suas obras.

A terceira linha de pesquisa trata-se do estudo da personagem Flâneur criada por Charles Baudelaire em comparação com o artista Francis Alÿs. Esta comparação decorre de características entre as duas “personagens” com bastantes semelhanças e que suscitam o interesse à sua análise e estudo. Francis Alÿs, como observador das ruas das cidades que frequenta, fascinado pelas atitudes, comportamentos e maneiras de estar na vida das pessoas dessas cidades e, até mesmo, dos animais que também dela fazem parte, tem vários pontos em comum com a personagem criada por Baudelaire que, tal como ele, é apaixonado pelas ruas, num caso mais específico, pois este enquadra-se em Paris e nas passagens existentes nas ruas de Paris repletas de casas de comércio, o que dá mais vida (através das pessoas) aos seus cenários.

Estas três linhas serão estudadas num contexto teórico, de um trabalho de reflexão e pesquisa de assuntos relevantes e artistas e autores importantes relacionados com os temas, contribuindo assim, para um esclarecimento de certos pontos ainda não discutidos ou comentados anteriormente, pontos esses, já em cima referidos.

Uma vez que a questão essencial deste estudo é o Movimento na obra de Francis Alÿs, pretende-se realizar um projecto prático de experimentação artística que seja afim do trabalho realizado por

Allys e, que demonstre uma alteração de estados de espírito por parte das pessoas envolvidas na performance artística.

O projecto será dividido em três trabalhos: performance e vídeo, fotografia e instalação sonora, expressando o movimento, o conceito que sugere a alteração, a mudança, a instabilidade.



## Objectivos

Este trabalho baseia-se na vida e obra de Francis Alÿs, artista belga, nascido em 1959 na Antuérpia e residente, actualmente, na Cidade do México, local onde exerce a sua prática artística.

A sua vida e obra é tema geral, sendo que o que se pretende estudar em profundidade são as características mais marcantes das suas obras, todos os pormenores que a tornam única e característica dele mesmo, ou seja, as características que fazem do seu trabalho, um trabalho original e de grande importância no mundo da arte, mais especificamente, no ramo da vídeo arte e da performance artística. Vídeo Arte e Performance, são palavras que fazem parte das quatro palavras-chave (Francis Alÿs, Vídeo Arte, Performance Arte, Movimento) mencionadas anteriormente e que são o principal ponto de enfoque e estudo neste trabalho, surgindo frequentemente durante todo o processo, tanto teórico como prático.

A nível teórico, pretende-se realizar um trabalho de pesquisa, estudo e reflexão sobre uma característica peculiar que é a do movimento, presente na obra de Francis Alÿs. A análise pretende ter em conta o estudo sobre os conceitos de caminhada, jornada e passeio, todos eles presentes nos seus projectos, tanto individualmente como em conjunto e todos eles transmitindo o conceito de movimento.

A nível prático, com a realização de um projecto que engloba três trabalhos de performance, vídeo, fotografia e som, pretende-se reflectir sobre estes mesmos conceitos, mas de forma específica, entrando no mundo do artista através da experimentação do movimento, tal como ele o explora e tentar perceber de que se trata esse movimento, ou seja, se estamos perante uma caminhada, uma jornada e/ou um passeio.

Para além dos objectivos específicos descritos em cima, existem, também, como objectivos gerais, a necessidade e interesse de perceber e entender melhor e em profundidade o tipo de trabalho de Francis Alÿs, bem como, entender porque razão o movimento é tão importante e presente na sua obra.

Com os trabalhos práticos, o objectivo é tentar expressar o conceito de movimento, tão presente também nas obras de Alÿs, e como os voluntários na performance reagem a uma acção e consequente alteração das suas condições enquanto caminhantes.

Outro objectivo é a experimentação de programas, processos e dificuldades técnicas envolvidas, como a luz natural, as câmaras de vídeo e de fotografia, colunas de som e outros materiais, programas de edição de vídeo e até capacidades teatrais das personagens que irão participar, bem como dos realizadores, tirando conclusões dessa experiência colectiva.



## Metodologia

Tendo em conta que estamos perante um estudo de natureza teórica e experimental, passarei a descrever as atitudes metodológicas para a elaboração de um trabalho teórico e posteriormente para a realização de três trabalhos práticos, o projecto de experimentação artística.

Na parte teórica, a leitura dos textos permite fazer uma análise e reflexão sobre questões que constantemente foram e são levantadas por artistas, estetas, curadores, investigadores e críticos, que se distinguem no domínio de abordagem à arte contemporânea.

Nesta vertente, as opções metodológicas serão a descrição, de forma contínua, da evolução da vídeo-arte e da performance artística, explorando as diferentes perspectivas de autores e artistas relacionadas e de que forma influenciaram o trabalho de Francis Alÿs fazendo-o tirar partido das novas tecnologias para a elaboração das suas obras artísticas. Mais importante ainda será o questionamento sobre a problemática do movimento, conceito que se apresenta na sua obra como algo consistente e recorrente. O estudo sobre o conceito de movimento, permitirá uma melhor percepção sobre o que se passa na sua forma de trabalhar nas suas performances.

Para conseguir uma melhor base de informação, foi necessário recolher informação escrita, fotográfica e videográfica da matéria referente a Francis Alÿs. Assim, o trabalho que se apresenta foi desenvolvido tendo por base arquivos consultados na Biblioteca da Universidade de Aveiro bem como catálogos e artigos retirados da internet. As fontes bibliográficas consultadas, para além das obras de referência no contexto da Vídeo-arte, Performance artística e livros publicados pelo próprio Francis Alÿs, centraram-se também em relatos de críticos e curadores realizados em entrevistas, e até entrevistas do próprio artista, quando questionado sobre as suas obras.

Tendo em conta o carácter qualitativo desta primeira parte da investigação, a parte teórica, trata-se de uma análise de conceitos que será consolidada a partir dos diversos textos e documentos produzidos por artistas, curadores, estetas, críticos da arte e até do próprio artista que aqui se estuda, Francis Alÿs e a sua produção artística. Analisa-se ainda, neste ensaio, os processos com os quais o artista contacta o social, o quotidiano comum, transferindo-o para o seu próprio quotidiano, o da criação artística, analisando planos de criação e de recepção artística.

A explanação de correntes e actividades artísticas levada aqui a cabo por um conjunto de criadores, tanto dos ensaios escritos como dos ensaios práticos, assenta na leitura de um suporte linguístico como livros, artigos, entrevistas, dicionários, vídeos e outras publicações.

A partir destas fontes, será realizada uma análise dos conceitos caracterizadores da obra de Francis Alÿs, tendo em conta o conceito de movimento presente em todos os seus trabalhos, conceito a partir do qual serão explorados conceitos como o de caminhada, jornada e passeio,



conceitos esses estudados a partir de uma análise corporativa entre as fontes consultadas, para uma melhor compreensão dos mesmos.

Para além do estudo do movimento nas suas performances e vídeos artísticos e de um estudo aprofundado dos conceitos de vídeo-arte e Performance, é também realizado um estudo sobre a problemática dos lugares e não lugares, com o apoio da obra literária de Marc Augé, de forma a que se compreenda a razão pela qual este artista privilegia determinados tipos de locais para a elaboração do seu trabalho. Numa linha mais poética estuda-se também, com base em obras literárias, documentários e vídeos, a questão do “Flaunerismo” na atitude tomada por Alÿs como metodologia do seu trabalho.

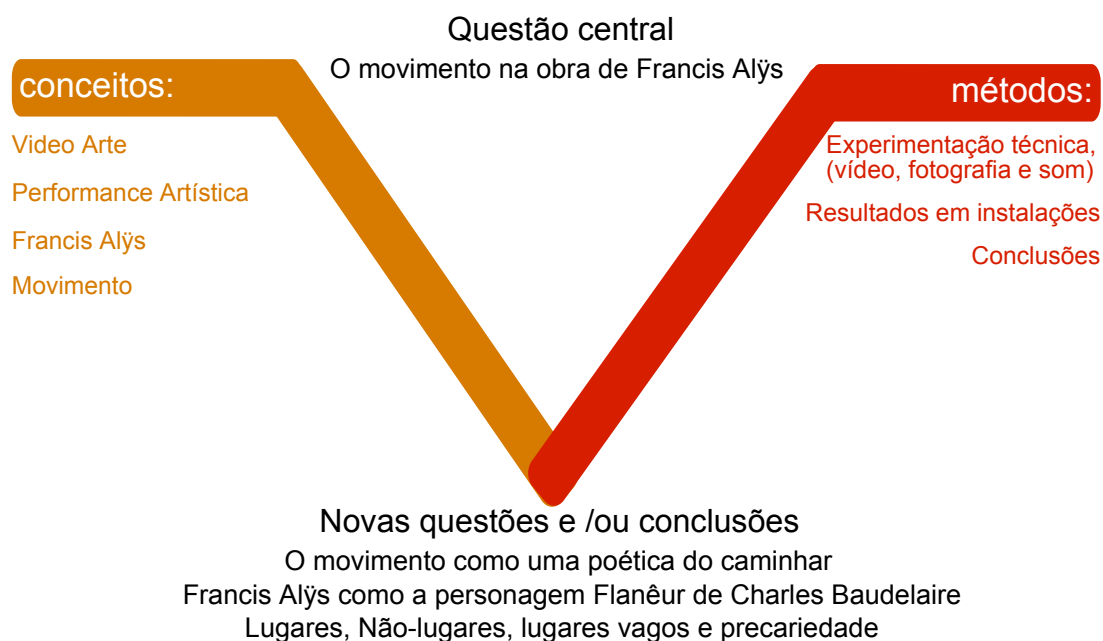
Para ilustrar as questões importantes que serão estudadas neste ensaio foi elaborado um mapeamento de questões e conceitos, numa espécie de estado da arte ilustrado que se encontra em anexo 1.

Este estudo estará assente, também, numa componente prática, um projecto de experimentação artística que servirá, para testar a questão do movimento com novos voluntários e tirar conclusões dessa mesma experiência. Assim sendo, a metodologia terá que prever uma forte componente de interacção entre o trabalho teórico e a prática artística a ele associado. Da inevitável interacção entre as componentes resultante do processo surgirá uma resposta ou uma nova questão a encadear no necessário trajecto de refinamento dos conceitos associados ao presente estudo.

A questão principal colocada neste estudo é a do movimento, que será trabalhada num projecto de performance artística e cujas filmagens dessa experiência resultarão num trabalho de vídeo-arte. As fotografias resultarão numa instalação que fará o observador reflectir sobre as características do local onde a performance foi realizada e um trabalho de interacção com som, utilizando alguns sons produzidos durante a realização da performance de forma a criar movimento rítmico. Neste projecto pretende-se englobar os sub-conceitos de movimento que aqui interessam focar, tais como a caminhada, o passeio e a jornada e tirar conclusões a partir da experiência sentida pelos voluntários quando colocados nessas situações de agitação.

Os testes são realizados em locais de alguma precariedade, de forma a manter a ligação com a parte teórica estudada neste ensaio, sobre o artista em questão. Durante os testes são experimentados diferentes tipos de iluminação natural, formas de andar, objectivos para as caminhadas e jornadas realizadas e até estados de espírito dos voluntários.

Foi elaborado um “diagrama em V” baseado no V epistemológico de Gowin, de forma a ilustrar a questão principal e os paços a serem seguidos para a elaboração das respostas que este estudo pode fornecer, a partir da lacuna existente sobre a questão do movimento na obra de Francis Alÿs:



2. Diagrama em V baseado no V epistemológico de Gowin (1999).

O presente estudo estará focado, no domínio conceptual, a partir da análise dos conceitos inerentes ao processo de construção da obra de Francis Alÿs e que abrem questões sobre os seus métodos de trabalho e a construção poética das suas obras.

No domínio projectual, este estudo pretende recorrer a vários meios tecnológicos para a realização dos trabalhos que fazem parte do projecto artístico sobre a questão do movimento, como é o caso do vídeo e edição do mesmo, fotografia e uma interacção com efeitos sonoros. Estes trabalhos assentam no conceito base de movimento, e fazem com que surja a possibilidade de se estudar sobre este conceito, não só visualmente como também auditivamente.

Assim, pretende-se elaborar um projecto, que se constitui por três trabalhos, relacionados entre si com as problemáticas que aqui se vão estudar sobre características específicas, encontradas no local onde este acontece (a questão dos não-lugares, lugares, precariedade, movimento, flaneurismo...) de forma a encontrar novas questões ou conclusões sobre conceitos como o movimento e a poética da liberdade proporcionada sobre o acto de caminhar ou passear.

Estes trabalhos práticos serão: "Libertação", o primeiro trabalho, um projecto de vídeo, que se caracteriza por representar o acto de uma caminhada e o estado de espírito das voluntárias que participam, no sentido em que, numa primeira parte experienciam uma obrigação e numa segunda parte executam uma acção para se libertarem dessa obrigação. Para a realização deste trabalho será necessário a utilização de vários materiais, como câmaras de vídeo, máquina fotográfica, microfones e até de carros, que acompanham a filmagem. A montagem e edição do vídeo será

realizada em Premiere CS4, e resultará na projecção do mesmo numa sala do DeCA (Departamento de Comunicação e Arte) da Universidade de Aveiro.

O segundo trabalho trata-se de um projecto de fotografia, “Escada”, e consiste num conjunto de três fotografias que simbolizam os locais por onde as voluntárias realizaram a acção. Cada imagem representa uma característica diferente: lugar vago; precariedade e não-lugar, sendo que em conjunto, as linhas do horizonte das três fotografias irão criar a ilusão de uma escada, fazendo com que o observador faça essa analogia quase que imediata. O tratamento das fotografias será realizado em Photoshop CS4 e posteriormente, as mesmas serão impressas, coladas em K-LINE e colocadas na parede de uma das escadas do DeCA.

O terceiro e último trabalho, é um projecto unicamente de som, “Memória Suspensa”, e trata-se da colocação de som em Loop, numa das escadas do DECA, do som obtido durante a filmagem da acção da caminhada para o primeiro trabalho. Os sons obtidos serão editados no programa do sistema operativo Mac OS X, GarageBand, e posteriormente, a peça realizada, será colocada num MP3 e produzida através de quatro colunas distribuídas pelas escadas.

Estes trabalhos estão relacionados com o conceito de Movimento e com características específicas utilizadas também nas obras de Francis Alÿs.

# Capítulo I

## 1. Estado da Arte

### 1.1. Vídeo - Arte

As práticas que fazem uso das novas tecnologias, das imagens geradas electrónica ou digitalmente, estão relacionadas com uma grande mudança que está ligada à relação estabelecida com o próprio corpo e no deslocamento de um enfoque nas possibilidades de percepção, para um ênfase nas próprias sensações. Walter Benjamin<sup>1</sup> atribui um sentido táctil às cópias, ao qual opõe o sentido óptico do original. Para Benjamin, a nova tecnologia anuncia o declínio da razão analítica ocidental<sup>2</sup> e inicia uma nova era, uma nova forma de pensar.

A tendência para se manipular digitalmente, faz com que se abram novos campos de produção artística e cultural que se caracterizam pelo abstraccionismo<sup>3</sup> e os quais onde o lugar da representação e do sujeito é questionado, pensado e trabalhado vezes sem conta.

A introdução do computador no mundo artístico veio afectar, de certa forma, as imagens produzidas por processos ópticos. As novas tecnologias fazem com que o suporte e a imagem se confundam.

Durante as últimas décadas, a imagem em movimento têm-se tornado, talvez inevitavelmente, um aspecto crucial da arte contemporânea. O facto de os artistas terem optado por trabalhar com a imagem em movimento, reflecte uma resposta colectiva ao seu próprio tempo, a forte presença dos meios de comunicação e das novas tecnologias, da televisão e do cinema. Mas talvez este desenvolvimento também represente a frustração dos artistas com a exclusividade da arte e da sua audiência, o seu desejo de fazer com que a arte se torne mais próxima da cultura popular, da realidade social e problemas políticos.

A geração de artistas dos anos 60 e 70, não só desafiaram o mundo da arte rompendo com os cânones, como também trouxeram a arte para fora do perímetro convencional, fazendo com que a arte se torne mais acessível, tornando-a mais próxima do público em geral.

---

<sup>1</sup> Foi um escritor, ensaísta, crítico literário, filósofo e sociólogo alemão (1892 – 1940).

<sup>2</sup> A razão analítica ocidental era considerada uma forma de trabalhar, com a tecnologia, estandardizada e linear.

<sup>3</sup> Movimento surgido em 1910 por Wassily Kandinsky e que se caracteriza pela sua não-relação com a natureza, usando uma linguagem puramente abstracta.

As novas tecnologias para a arte contemporânea não significam um fim, mas um meio à disposição da liberdade do artista, para questionar o próprio visível, alterar a percepção, propor um enigma e não mais uma visão pronta do mundo. O trabalho do artista passa a exigir também do espectador uma determinada atenção, um olhar que critica. Desta forma começa a surgir a interação entre o espectador/público e a obra e/ou artista.

A responsabilidade pelo nascimento da vídeo arte é normalmente atribuída a Nam June Paik, artista coreano que trabalhou nos Estados Unidos da América, quando este realiza, em 1965, uma filmagem e a mostra num café frequentado por artistas, o café au GoGo:

*“As histórias relacionadas com o início da vídeo arte, vão estar sempre ligadas ao dia do ano de 1965, em que o artista do movimento fluxus norte coreano, Nam June Paik, comprou uma das primeiras Câmaras de vídeo Sony Portapak em Nova York e gravou a comitiva papal pela 5ª Avenida. Esse, no ponto de vista artístico foi o dia em que a vídeo-arte nasceu. Paik, aparentemente gravou a comitiva papal de um táxi e nessa mesma noite mostrou os resultados num local muito frequentado por artistas, o Café au GoGo.” (Rush, 2005).*

O seu nascimento coincide com uma descoberta técnica: o lançamento no mercado, por parte da SONY, da câmara portátil e do vídeo gravador. Desde o início que a arte vídeo estabelece relações complexas, quer com os restantes domínios artísticos, quer com os meios de cultura popular.<sup>4</sup>



Fig. 1. Sony Portapak (1965).



Fig.2. Sony Portapak (1965), conjunto.

A hibridez desta nova forma “artística” prende-se com várias ordens de razões e encontra-se bem patente nas primeiras tentativas de definir a lógica cultural do vídeo que defendem, por um lado, uma lógica socialmente determinada (a vocação anti-televisiva do vídeo), por outro, uma lógica internamente determinada, caracterizada, quer pela sua vocação expressiva e narcisista, quer pelo formalismo do novo meio artístico.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> A arte vídeo estabelece relações complexas com a pintura, o cinema e a televisão.

<sup>5</sup> Seguindo a ideia de que, desde o início, a arte vídeo mantém relações mais estreitas com as artes plásticas do que com o cinema e com a televisão.

Sean Cubitt<sup>6</sup> classifica o vídeo como um meio híbrido, isto é, como um meio onde a interpenetração de materiais, práticas, conceitos e percepções é o dado fundamental. O vídeo opõe-se por isso, à lógica modernista de separação entre cada domínio artístico, operando uma mistura entre cinema, teatro, pintura, dança, escultura, música, e mesmo entre estes domínios artísticos, os suportes relacionados com a cultura popular, como a televisão. Ao ultrapassar as distinções entre cada domínio artístico, o vídeo apela a uma interligação entre todas as formas de percepção e entre todos os sentidos, permitindo uma experiência total que permite ultrapassar regimes de visão muito rígidos e específicos que advêm, segundo Cubitt, de fetiches criados na visão nas artes modernas.

Stuart Marshall<sup>7</sup> (professor, escritor e artista de vídeo) distingue, em 1979, duas categorias de obras de vídeo efectuadas por artistas americanos. A primeira categoria, é aquela a que chama de “synaesthetic abstraction” a segunda trata-se de um documentário artístico, diário e pessoal, frequentemente tendendo em direcção ao psicodrama. “synaesthetic abstraction” refere-se à geração electrónica de imagens usando sintetizadores e técnicas de coloração de imagem. Na maior parte dos casos, esta categoria evita a representação e promove a mistificação das formas de produção de imagem. Já na categoria de documentário pessoal, para Marshall, existe uma forte sub-categoria que pode ser caracterizada como “vídeo narcisista”.

Para a arte vídeo, os anos 60, são um período de crítica social, sendo vista também como uma tentativa de desmascarar a perspectiva totalizante da televisão, que transmitia tanta informação que fazia com que as pessoas a achassem o meio mais fácil de perceberem e verem o que se passava no resto do mundo.

René Berger<sup>8</sup> exprime a sua opinião sobre a arte vídeo, como uma arte que denuncia o presumido realismo da televisão, de todas as suas imagens e questiona a sua objectividade. A arte vídeo procura explorar e valorizar as características técnicas do meio electrónico. Desta forma, tende a valorizar tudo aquilo que a televisão considera de erro técnico, como é o caso de ruídos, deformação nas cores e na imagem, sobreposição e procedimentos de aceleração e desaceleração de imagem, nas exposições de arte vídeo, a televisão é utilizado como objecto artístico, como um objecto escultural. Nam June Paik, como exemplo, utiliza e joga com a materialidade da televisão, nas instalações em que o monitor é colocado sem transmitir nenhuma imagem, em posições diferentes do usual e fora do normal, funcionando como um objecto artístico (uma escultura).

---

<sup>6</sup> Professor de media e comunicação na Universidade de Melbourne.

<sup>7</sup> Professor, escritor e artista de vídeo.

<sup>8</sup> Escritor, filósofo e histórico da arte sueco.



Fig.3. Nam June Paik "Watchdog II", 1997.

A vídeo arte pode também ser considerada uma arte narcisista por alguns críticos, tal como argumenta a crítica de arte, Rosalind Krauss<sup>9</sup> e também Jean-Paul Fargier<sup>10</sup>, em 1978, considerando que existem relações muito particulares entre o narcisismo e o vídeo. Esta possibilidade narcisista pode ser levantada pelo facto do vídeo possuir determinadas características técnicas e funcionais e permitir um relacionamento pessoal e autónomo entre o utilizador e a tecnologia não sendo necessário a intervenção de uma terceira pessoa. Uma magnífica definição para este meio artístico surge com a frase de Christine Tamblyn no seu livro: "Qualifying the Quotidian: Artist's Vídeo and the Production of Social Space", em que Tamblyn se refere a esta como o "diário electrónico, no qual o artista pode expor as suas obsessões, fragilidades, sonhos, explorar a sua fisicalidade, exorcizar das suas memórias, medos, fobias, etc., de forma íntima, autónoma e privada". O autor ganha um papel fundamental na vocação narcisista do vídeo ( que se opõe à importância da própria tecnologia e das suas potencialidades).

Vito Acconci no seu vídeo "Theme Song" 1973, aparece com a câmara apontada para si mesmo, falando, cantando e exprimindo-se de forma directa para a objectiva, ficando "cara a cara" com o espectador, utilizando um close-up para a construção de um confronto com o mesmo, criando uma falsa intimidade:

---

<sup>9</sup> Crítica de arte e professora americana.

<sup>10</sup> Professor, crítico de arte, curador e artista francês.



Fig.4. Vito Acconci, Theme Song (1973).

*“Os artistas sempre contaram histórias, (...). Matisse encorajava jovens artistas a descobrir que histórias é que eles, sozinhos, poderiam contar e que a contassem. Os artistas de vídeo não são exceção, desde as composições líricas de Bill Viola e Mary Lucier à batalha dos sexos no trabalho de Smith e Stewart e os ataques políticos nos vídeos de Zhang Peili, Yau Ching e Wang Jianwei. Desde os seus primeiros dias, o vídeo tem sido um meio intensamente pessoal. Artistas, atraídos pela sua imediatividade, podem usar a câmara como um escritor usa uma caneta (ou um lápis como John Baldessari disse), com resultados instantâneos visíveis. Das narrativas lineares e não-lineares às fantasias futuristas, as histórias de vídeo injectaram uma nova vida na história dos contos.” (Rush 2003, 125).*

A intenção do artista contemporâneo permanece igual à de todos os artistas dos tempos que lhes precederam, o que sempre muda são os suportes e os meios técnicos de fazer arte.

Na vídeo arte é possível, mais do que em qualquer outro suporte técnico, trabalhar a questão do tempo, assim artistas como Bill Viola, aproveitaram essa possibilidade ao máximo e exploraram-na ao máximo:

*“Bill Viola encontrou no vídeo, o meio perfeito para a sua exploração pessoal do tempo, memória e o espírito humano. É na vídeo arte, ao contrário de um qualquer outra tradicional forma, que o tempo pode ser manipulado, literalmente abrandado, acelerado, apagado e eliminam-se as barreiras entre o passado, presente e futuro. (...) A tecnologia do vídeo é um meio para um fim e não um fim em si mesmo.” (Rush 2003, 134).*





Fig.5. Bill Viola, Emergence (2002).

A luz, tão íntima companheira de pintores, fotógrafos, cineastas entre outros, têm claramente influenciado positivamente a obra de Viola.

Na vocação formalista do vídeo, o enfoque é a própria tecnologia e a materialidade do meio<sup>11</sup>. Nam June Paik afirma: “Não era a imagem que me interessava, mas sim a fabricação da imagem: as condições técnicas e materiais da sua produção ou, dito de outra forma, a exploração vertical e horizontal”. Outro ponto importante é o interesse pelo “além real”, através do estudo da forma, do que não é autêntico, do abstracto, ou da sensação e que está de certa forma interligado a correntes e artistas de vanguarda como kandinsky, o Suprematismo<sup>12</sup>, o Neoplasticismo<sup>13</sup> e com algumas das vanguardas cinematográficas.

Existe patente na arte vídeo uma preocupação constante com o estabelecimento de uma relação específica com o espectador, sendo a forma mais específica da evidência dessa preocupação a “instalação vídeo”, tendo como preocupação a eliminação da distância entre arte e público. Está englobada numa série de movimentos artísticos que também tentam anular essa distância, como é o caso da body art, land art, performance, etc., que operam uma mudança, centrando-se nas relações com o espaço e com o tempo, instituindo uma relação interactiva com as obras através das estruturas interactivas e perceptivas dos observadores.

---

<sup>11</sup> Desta forma, o importante é manifestar o processo de produção da imagem, sem se limitar à sua simples produção.

<sup>12</sup> Movimento artístico russo, centrado em formas geométricas básicas.

<sup>13</sup> Defendia uma limpeza espacial da pintura, reduzindo-a aos seus limites mais puros e procurando as suas características mais próprias.

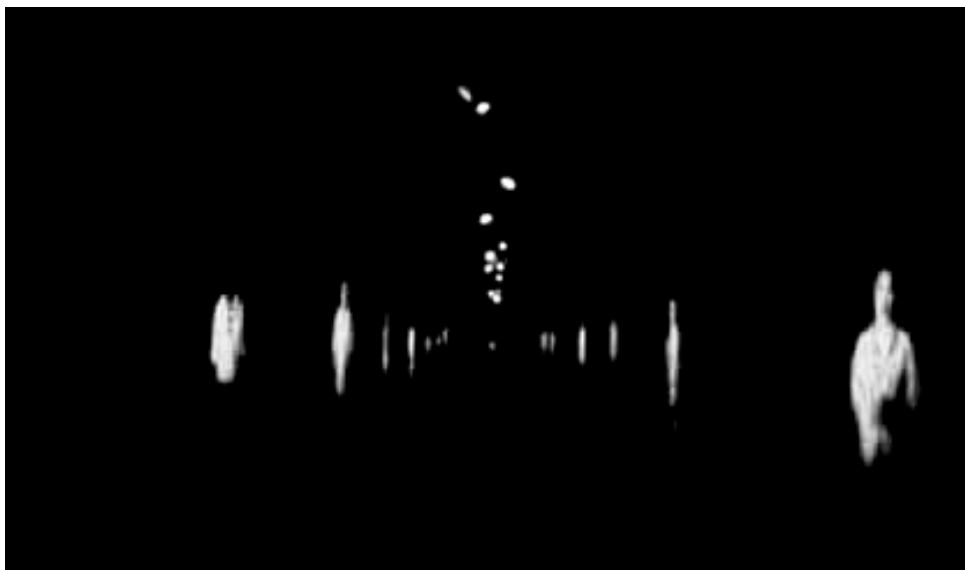


Fig.6. Gary Hill, Tall Ships (1951)

A obra em cima representada pela imagem, “Tall Ships” (1951) de Gary Hill, é um exemplo da interactividade usada com o vídeo para aproximar o espectador da obra, fazendo com que a obra só faça sentido com a presença de um público. Esta obra representa 12 imagens de pessoas iluminadas por uma intensa luz branca, transformando-as em visões fantasmagóricas que permanecem no corredor escuro, esperando pelo próximo observador. Assim que alguém entra na sala, as figuras aproximam-se, como se viessem falar mas, depois, deixam o observador assombrado com o possível segredo existente por detrás dos seus olhos, que não foi revelado, e voltam para trás.

Os grupos, ou equipas de artistas, são também muito comuns na vídeo arte. Janet Cardiff e George Bures Miller, são um exemplo dessas equipas de artistas. Eles criaram instalações de multimédia sofisticadas, que combinam imagem, som e espaço arquitectónico. A sua apresentação na bienal de Veneza, em 2001, “The Paradise Institute”, consistia num pequeno cinema de madeira, o qual tinha apenas 17 lugares disponíveis para os observadores que eram convidados a colocarem auriculares nos ouvidos e a assistir a uma narrativa fracturada numa tela de cinema em miniatura:

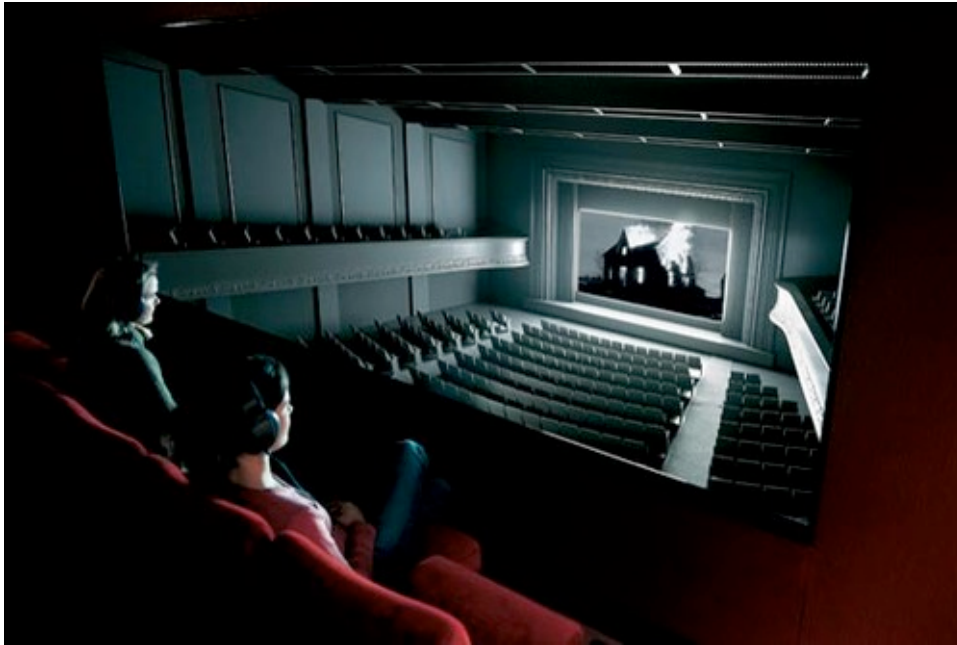


Fig.7. Janet Cardiff e George Bures Miller, *The Paradise Institute* (2001).

Com o auxílio dos auriculares, os observadores ficavam rodeados por barulhos assombrosos, acompanhados por imagens desconectadas que os faziam sentir como se tivessem invadido o sonho perturbador de alguém.

O vídeo, nas mãos dos seus primeiros praticantes, (como Bruce Nauman, Vito Acconci, William Anastasi, entre outros) foi meramente mais um material posto a uso ou a serviço de uma ideia, ou seja, não era o vídeo em si que interessava ao artista, pois este utilizava a pintura, a escultura e principalmente a performance para expressar o que queria, pois o vídeo serve de registo. Tal como acontece, como exemplo, em quase todos os trabalhos na obra de Francis Alÿs.

Alÿs utiliza a performance artística como forma de expressar as suas intenções artísticas de crítica cultural, social e política, utilizando o vídeo como um meio para registar o acontecimento performativo, o qual trabalha posteriormente.



Fig.8. Francis Alÿs, Tornado (2000-2010).

Os artistas, usaram a câmara de vídeo como uma extensão do próprio corpo e como participantes em performances, ligando o físico ao conceptual desde o início.



## 1.2. Performance Artística

A performance tem sido muito influente no desenrolar da história da Vídeo Arte, emergindo como material principal deste meio, desde os precoces vídeos de Vito Acconci, Richard Serra e Joan Jonas até aos recentes como, por exemplo, Francis Alÿs.

A performance artística é uma das vertentes contemporâneas que dá início a uma maneira diferente de se fazer arte, tendo o corpo do próprio artista como expressão máxima.

Pode acontecer em lugares diversos e inesperados e é consequência de movimentos como o Dadaísmo, o Futurismo, a Bauhaus, a Pop Art, entre outros que impulsionaram a mudança dos meios de expressão e a própria construção da obra, sendo que a ideia ou conceito que se tem da arte se torna na própria obra, independente do objecto concreto.

A Performance possibilita a quebra de barreiras nos vários meios de arte contemporânea e dá ainda possibilidades como nunca antes tinha dado, como fazer do corpo objecto artístico, passível de ser teatral e gravado em vídeo como uma peça. É atribuída, a Allan Kaprow, Jim Dine, Jackson Pollock, entre outros, a responsabilidade pela introdução da performance artística no mundo da arte, mais especificamente, na arte vídeo.

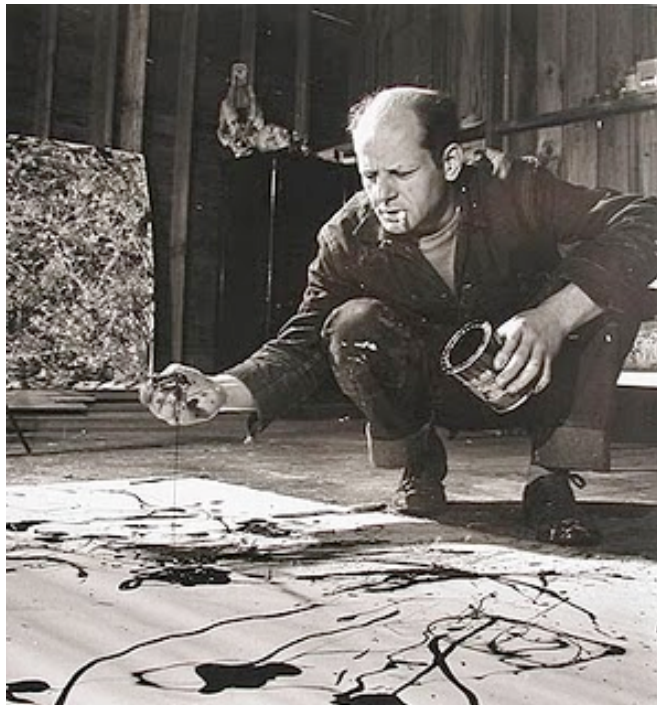


Fig.9. Jackson Pollock, utilizando a sua técnica de pintura com estilo performativo: action painting.

Como RoseLee Goldberg<sup>14</sup> afirma:

*“A performance era o meio mais seguro de desconectar um público acomodado. Dava aos seus praticantes a liberdade de ser, ao mesmo tempo “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma de artista teatral, e “objectos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre a sua arte como poetas, como pintores ou como performers.” (Goldberg 2001, 7).*

Ou seja, existe a possibilidade de tornar o artista no próprio objecto de arte, o foco principal da peça, que ao invés de estar exposto simplesmente num museu como um objecto artístico, passa a interagir com o público através de uma plataforma interactiva criada propositadamente para esse efeito, quer seja no próprio museu, como num teatro, ou até mesmo na rua. O essencial, neste tipo de tendências artísticas, é a ideia motivadora do artista que questiona códigos existentes e expressões, ambos existentes no mundo da arte em geral.

Assim, e tendo em conta que a performance pode acontecer em qualquer lugar, de forma espontânea e sem ensaios, lado a lado com a Performance estavam o Happening e a Body Arte, tendências que partilham características com a mesma, como o facto de acontecerem em lugares variados e inesperados, envolverem o espectador durante o seu acontecimento, tendo, por isso, a componente de interactividade fortemente marcada e usavam o corpo como objecto de arte. No entanto, apesar de certa similaridade existente entre Performance, Body Arte e Happening, cada uma delas apresenta diferenças importantes entre si.

Dos factores que diferenciam essas três tendências, o principal é que a Performance é elaborada previamente em relação ao Happening, que muitas das vezes usa o público e a improvisação, diferenciando-se nesse aspecto. O Happening é utilizado a partir da década de 60 por vários artistas conquistando a participação e valorização do público, tornando-se mais difundido e independente de outros estilos, criando uma identidade própria, assimilando-se em algumas partes com a Performance, porém sendo menos utilizado e difícil de reproduzir em outros momentos e/ou ambientes, devido à sua efemeridade e improvisado. O Happening é a actividade mais próxima das Performances, para além da Body Arte, sendo que as suas origens também se encontram no final da arte moderna, sendo muito utilizada por artistas do Surrealismo, Neodadaísmo e Pop Arte.

Alguns artistas importantes na difusão do Happening e da Performance foram John Cage, Mercê Cunningham e Allan Kaprow, que apresentou inúmeras performances notáveis, como é o caso da obra “18 Happenings em 6 partes” (1959) que para além da sua participação a vários níveis, contou também com a participação de todo o público que se reuniu no local onde esta acontecia:

---

<sup>14</sup> Goldberg é uma historiadora e crítica de arte, autora e curadora norte-americana.



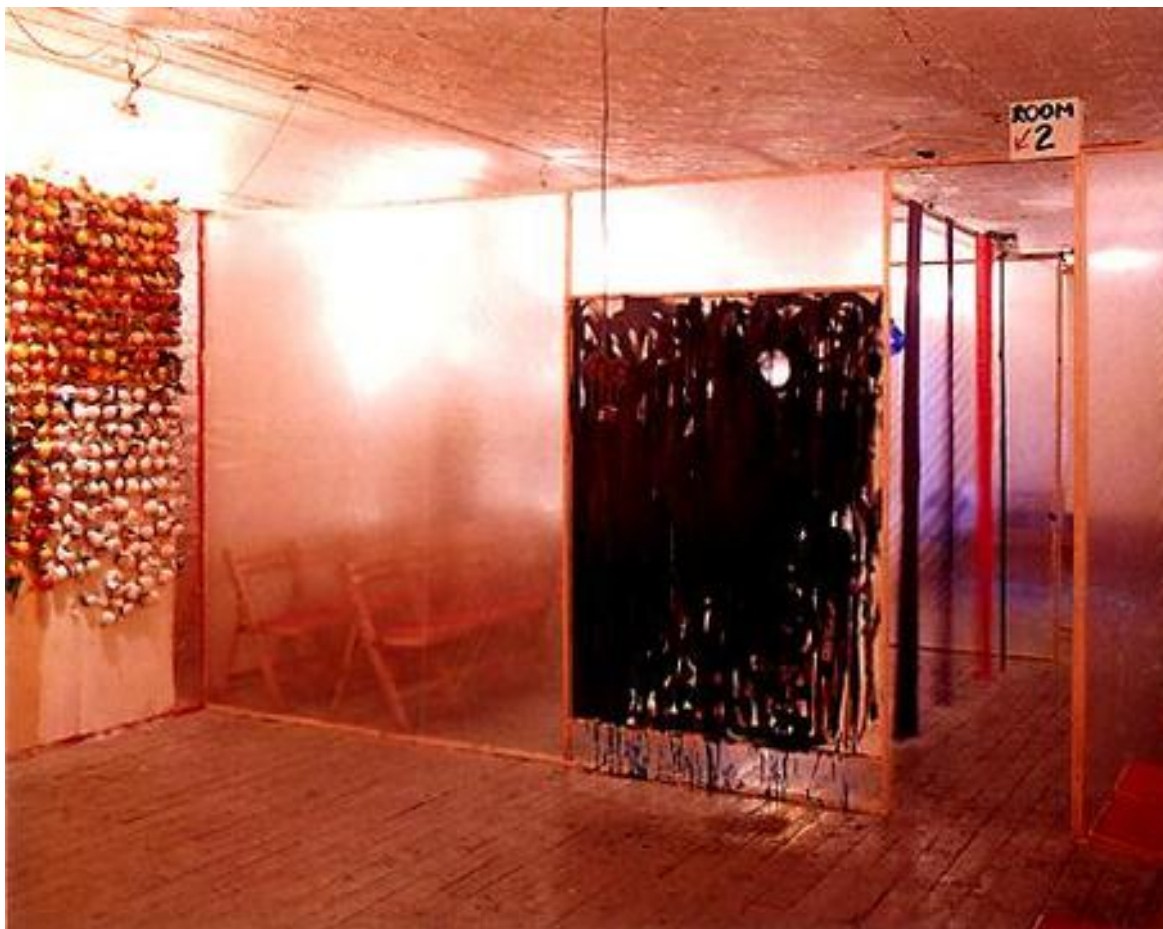


Fig.10. Allan Kaprow, 18 Happenings em 6 partes (1959).

Nesta performance, realizada em Nova Iorque, em 1959, a audiência podia participar na obra após lhe ser atribuída uma carta com instruções para a sua participação. O Desempenho é dividido em seis partes e cada parte contém três acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo cujo início e fim é sinalizado com um sino. A sala estava dividida com plásticos semi-transparentes que criavam as divisões e nas quais estavam representações que faziam referência a trabalhos anteriores de Kaprow. Neste caso, os membros da audiência tornaram-se adereços através dos quais a visão do artista foi executada. Este tipo de performances, quer sejam realizadas pelo espectador quer pelo próprio artista, são sempre filmadas e editadas posteriormente para assim se poder obter um registo do acontecimento e poder ser revisto e partilhado com todo o espectador, mesmo que este não se tenha estado presente no momento exacto em que a performance foi realizada.

Já a Body Arte, em sua essência, é muito radical com o objecto de arte “corpo”, partindo para o masoquismo. De um modo geral o que liga essas tendências é o uso do corpo como objecto artístico, além de, em algumas actividades, explorarem as outras linguagens artísticas como o teatro, a música e a dança.



Relativamente à Body Arte, e às suas tendências de masoquismo utilizadas pelos artistas como forma de explorar o próprio corpo e testar limites físicos para obter sensações como a dor, o prazer e outros sentimentos proporcionados pela interferência com o corpo, pode-se dar o exemplo da artista Orlan, artista performativa francesa. Orlan é irreverente, excêntrica original e particularmente corajosa. Ela realizou várias cirurgias plásticas ao próprio rosto inspirada em cânones da beleza feminina, com a finalidade de se transformar numa outra identidade, simbolismo do ideal de beleza, na sua série de 1990 “Reencarnação da Santa Orlan”. As suas performances eram realizadas com ela mesma acordada e sem qualquer tipo de anestesia, ao mesmo tempo ela ia admirando a sua reconstrução plástica facial com o auxílio de um espelho de mão. É, por tudo isto, um belo exemplo de Body Arte:

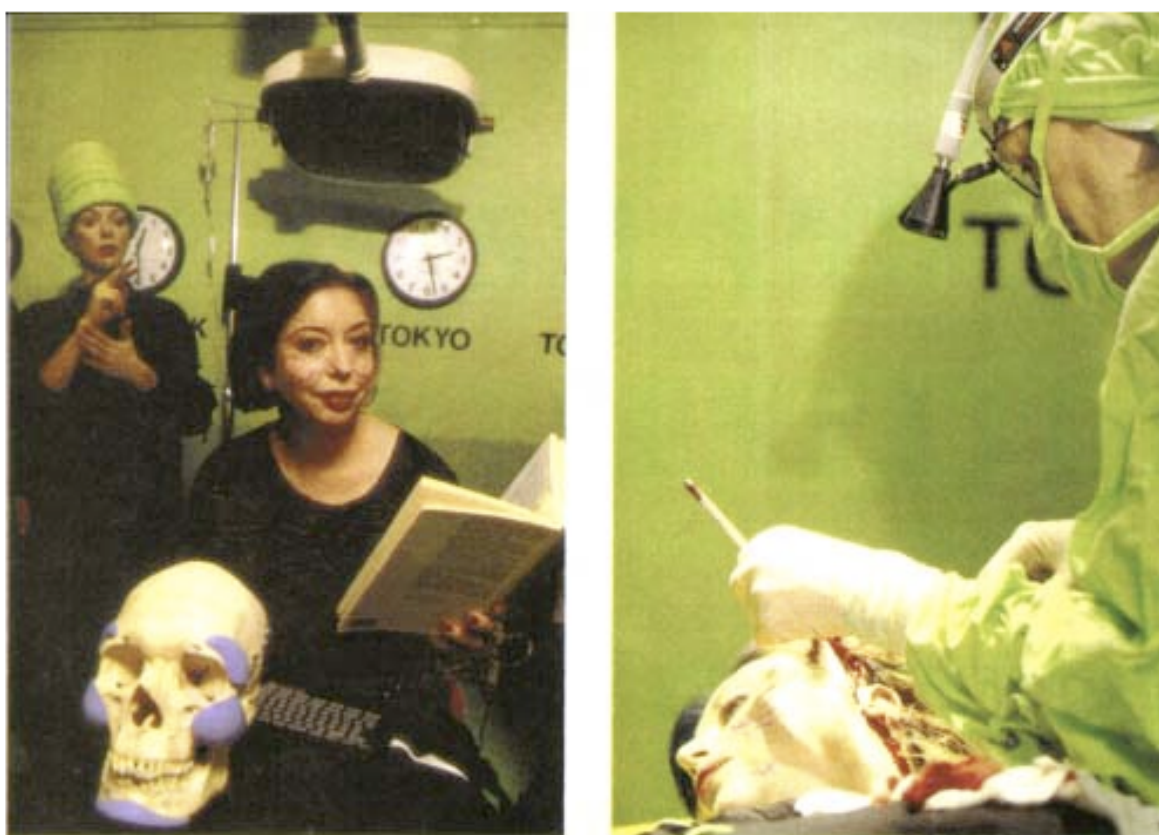


Fig.11. Orlan na sua série de 1990: Reencarnação de santa Orlan.

Para muitos artistas, tal como neste exemplo de Orlan, o facto de possuírem uma câmara de vídeo permitia-lhes que essa tomasse uma importância ao nível de extensão corporal.

Para Bruce Nauman, por exemplo, o vídeo foi uma extensão da sua escultura. Realizou várias performances em frente a uma câmara, no seu estúdio, chamando-as de “Representações”. Todos os dias mudava de posição, assumindo com o próprio corpo uma autêntica escultura viva. Para Nauman, tal como para Francis Alÿs, o artista em questão deste estudo, o processo de fazer arte é tão importante como a própria arte já realizada. Nos trabalhos de Vito Acconci também é

utilizado o sentido de humor e ironia. Acconci tem um papel muito importante na história da arte vídeo e performance por ter trazido para dentro da galeria as suas performances.

A performance assumiu também um papel bastante importante na vídeo arte de artistas femininas que trouxeram o movimento feminista para o mundo da arte, no qual, até meados dos anos 60 tinham sido ignoradas e desvalorizadas. Uma artista, cujo trabalho, também marca o início da performance no desenvolvimento da arte vídeo é Joan Jonas, que criou um vocabulário de media arte que combina os seus interesses, como por exemplo, o feminismo, o ritual, a mitologia e a escultura. As suas obras de arte media (vários tipos) falam quase sempre sobre contos de luta e resistência humana. Outro exemplo interessante é também a artista japonesa Yoko Ono, que é também música, cujas obras performativas gravadas em vídeo representam a sua imagem num desafio visual para provocar a interacção com o público. Como na sua obra “Cut Piece”, 1965 e posteriormente em 2003, em que a artista se coloca em cima de um palco com um vestido preto e pede a interacção do público para que, com o auxílio de uma tesoura, lhe cortem partes do vestido e as levem com eles.



Fig.12. Yoko Ono, Cut Piece (1965).



Fig.13. Yoko Ono, Cut Piece (1965).

Esta interacção sugere bem o que a performance, de forma geral, pretende com a interacção com o público, a existência de um elo íntimo e de um momento de contacto, quer este seja visual ou físico entre público e o artista é sempre uma experiência de composição que permite que ambos se completem no momento do acto performativo.

Estes momentos performativos podem ocorrer em vários lugares, como na rua, em teatros, lugares festivos e museus. A partir do séc. XXI começou a ser comum a realização de performances em museus, principalmente. Algumas obras de artistas começam a ter e a fazer sucesso através da internet e de redes sociais como o Facebook, as quais são utilizadas para promover a interacção do público na obra e dar a conhecer a mesma.

De 14 de Março a 31 de Maio de 2010, deu-se a maior retrospectiva e recriação do trabalho de performance de Marina Abramovic, a maior exibição de performance art na história do MoMA. Durante essa exposição, Abramovic apresentou o trabalho “The Artist is Present”, que consistia na sua presença no átrio do museu, sentada a uma mesa durante 376 horas e 30 minutos, permanecendo estática e em silêncio, enquanto os espectadores eram convidados a sentarem-se no lado oposto da mesa ao qual ela se encontrava:



Fig.14. Marina Abramovic, The Artist is Present (2010).

Um grupo de apoio para os que se sentavam perante a autora foi criado no facebook com o nome de “Sitting with Marina” movimentando assim, os usuários da rede a participar na performance e a mesma atraiu celebridades como Björk e James Franco, teve cobertura na internet e um ensaio pelo autor da NY Magazine, Tao Lin.

Este e muitos outros exemplos, servem para ilustrar a evolução da performance, desde que esta começou a ser realizada em ambientes íntimos, como as casas e ateliers dos próprios artistas, passando posteriormente a ser realizada “em formato” Happening, nas ruas, em situações de imprevisto para as pessoas que lá circulam, em teatros, no palco, estando os artistas direccionados para uma plateia, podendo existir ou não interacção e, mais comum ultimamente, nos museus, mais próximos do espectador. Está claro que não se trata de nenhuma regra esta evolução, pois as performances continuam a existir em qualquer local, variando sim, a vontade do artista e o seu instinto criativo.

Tendo como exemplo Francis Alÿs, e o facto de as suas obras serem realizadas, na sua grande maioria, no exterior, ou seja, nas ruas das cidades, surpreendendo os espectadores com o acontecimento das mesmas de forma espontânea, este tenta abranger todos os pontos necessários para uma obra ser considerada uma obra de vídeo e uma performance artística. Pois existe, um acontecimento, que é, quase sempre, interactivo com o público, e cujo é sempre filmado e posteriormente editado. Existe a apresentação dos seus vídeos em museus e galerias de arte, e existe também um factor muito importante na arte contemporânea, que se trata do estudo do local onde trabalha a nível político e social procurando dar uma resposta ou fazer uma questão irónica a problemas estruturais de uma cultura particular, recorrendo a metáforas e analogias de fácil compreensão.

Assim, pode-se afirmar que a arte da performance, tem um carácter de reflexão que possibilita leituras que são instigadas pela forma como o artista usa seus elementos, de acordo com sua intencionalidade que pode estar presente de forma subjectiva, podendo assim despertar no público reflexões diferenciadas, interpretações inusitadas, tornando-se uma obra originalmente contemporânea, com intenção de levar os espectadores a analisar, observar e tentar relacioná-la com o contexto na qual ela se encontra, tentando assim compreender a essência e intenção do artista ao produzir essa obra.



### 1.3. Francis Alÿs

Francis Alÿs, arquitecto, de profissão, é um artista que nasceu na Bélgica em 1959, que faz dos vários meios de comunicação os seus principais instrumentos de trabalho. Muitas das vezes, os seus trabalhos realizados envolvem a presença e participação do artista e são documentados principalmente em vídeo, mas também em fotografia, escrita, pintura e animação. O trabalho de Alÿs tem sido mostrado em várias instituições internacionais, incluindo a wies (2010-2011), Tate Modern, London (2010), a Bienal de AiM (Bienal Internacional de Artes em Marraquexe), The Renaissance Society, Chicago (2008), The Hammer Museum, Los Angeles (2007), Portikus, Frankfurt, Germany, MALBA, Buenos Aires, Argentina (2006), Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemanha, Museu de Arte Contemporânea, Avignon, França (2004), Centro Nacional pela Arte Contemporânea, Roma, Itália (viajou para Kunsthaus Zurich, Zurich, Suíça e Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madrid, Espanha) (todos em 2003), Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (2002) e Galeria de Vancouver, no Canadá (1998).

Actualmente vive e trabalha na Cidade do México, tendo também já realizado vários trabalhos em algumas cidades importantes, como por exemplo, Londres, Los Angeles, Veneza, Paris, entre outras. Elabora os seus projectos cuidadosamente, através de desenhos, mapas e diagramas, antes de partir para a Performance. No entanto, deixa que os acontecimentos surjam de forma natural, ou seja, apesar de um estudo prévio e dos testes realizados para compreender como a performance se irá concretizar, uma vez que trabalha na rua, nada é garantido e tudo pode acontecer, no fundo. Diferentemente de uma peça de teatro, em que existem ensaios e o resultado final é sempre o esperado. Todas as suas performance são registadas através do vídeo, e aqui entra, mais uma vez, a vídeo arte, como um meio técnico e artístico colocado à disposição do artista.

Todos os trabalhos de Alÿs surgem como uma forma de reflexão de problemas de estrutura social, organizacional e política de um país, neste caso, do México (na grande parte das suas obras). No entanto ele realiza obras um pouco por toda a América Latina e aborda também os mais variados temas e problemas existentes nos diferentes países.

As suas metáforas, constantemente utilizadas na sua obra, são cuidadosamente pensadas e elaboradas de forma subtil, mas carregadas de significado e intenção crítica, tal como acontece na obra "Bridge/Puente", realizada em Havana, Cuba e em Key West, na Florida. simultaneamente, em 2006, cujo vídeo tem 23:17 minutos. A 29 de Março de 2006 foram convidadas as comunidades de pescadores de Havana e Florida a alinhar os seus barcos com o fim de projectar uma ponte flutuante entre Cuba e os Estados Unidos. As duas linhas alinharam-se rumo ao mesmo ponto do horizonte. As diferenças sociais e climáticas de cada lado se manifestaram como uma assimetria do evento: enquanto apenas 30 e poucos barcos se somaram na linha da Florida,



mais de uma centena participaram em Cuba. Esta obra é, talvez, a sua maior síntese da poética e política até à data. Não só a obra em si faz-nos imaginar a ponte de barcos unindo as duas localidades opostas, como evoca uma imagem de cooperação entre duas populações mantidas afastadas pelo conflito de estado. Também importante é o facto desta imagem ter sido criada pelos membros das comunidades participantes, levantando a possibilidade de as pessoas poderem superar grandes divisões económicas e culturais.

Mais um exemplo de uma obra em que metáfora é o conceito de referência é a obra “Modern Procession”, realizada em Nova Iorque, em 2002, com um resultado de um vídeo de 7:30 minutos. Nesta verdadeira procissão, desfilaram pela cidade de Nova Iorque, dezenas de pessoas carregando andores com obras contemporâneas, soprando bolas de sabão, e passeando com rosas vermelhas ao som de uma banda cujos elementos levavam as pautas das músicas agarradas, com molas, à parte de trás das camisolas. Existe aqui, de forma evidente uma analogia a uma procissão normal, mas recorrendo também à ironia, muito característica também dos seus trabalhos.



Fig.15. Bridge (2006).



Fig.16. “Modern Procession” (2002).

Outras obras metafóricas são: a obra “Politics of Rehearsal”, realizada em Nova Iorque, em 2005. Neste trabalho existem dois pontos importantes: um é o ensaio que está a decorrer, com uma cantora aquecendo a voz e cantando ao som de um piano, e a imagem de uma mulher que se movimenta num palco numa espécie de dança sensual. É evidente o choque de duas realidades distintas, o piano e a cantora lírica juntamente com a bailarina sensual, que parecendo não ser importante na obra, é praticamente a única que tem destaque de imagem. O ensaio das personagens, já consiste em si mesmo numa peça teatral, na qual todos comentam, discutem e praticam as suas funções no palco, num mostrar alegórico dentro de um espaço dramaticamente iluminado; e a obra “The Thief”, de 1999, em que é possível observar a projecção de luz de uma forma quadrada num ambiente escuro, que faz lembrar uma janela através da qual a forma de um homem surge, saltando através da mesma, criando a imagem mental de um ladrão que acabou de fugir de uma casa. Esta obra foi o seu primeiro projecto para a Web, realizado para a Dia Art Foundation em Nova Iorque. Alÿs criou uma animação, disponível como um screensaver, como a

sua resposta ao computador, a rede e a metáfora do Windows onipresente. O processo através do qual ele chega a este clip emblemático é explicado por Alÿs em pequenos argumentos, que surgiu de uma investigação sobre os paralelos entre o design de interface contemporâneo e a “Alberti’s Window”, um método de desenho em perspectiva linear codificado e canonizado durante a Renascença precoce através de Leon Battista Albert.



Fig.17. Politics of Rehearsal (2005).

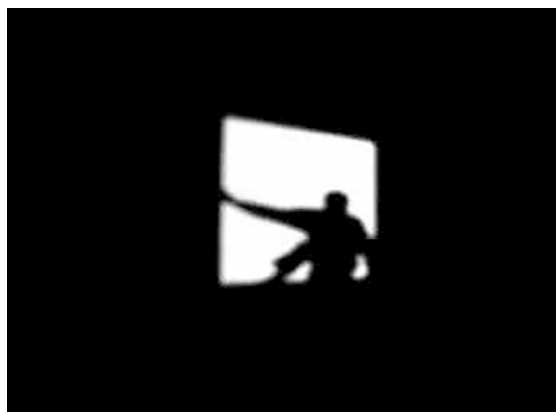


Fig.18. The Thief (1999).

Para além das figuras de estilo como as metáforas, Francis Alÿs utiliza também, como construção das suas obras, um instrumento de leitura e retórica que é a ironia. Presente em muitas das suas obras a ironia faz-nos sempre reflectir sobre questões comuns do dia-a-dia ou importantes acontecimentos sociais, como é o caso da obra “Walking a Painting”, que foi realizada em Los Angeles, em 2002, e que resultou num vídeo de 03:40 minutos. Nesta obra, assim que a galeria abre, Alÿs pega num dos quadros que estavam expostos de uma das paredes e caminha com ele pela cidade. Esse quadro é uma pintura que representa uma revolta social que aconteceu há alguns anos atrás nessa mesma cidade, nas ruas pelas quais agora ele caminha. À medida que a noite se aproxima, ele traz a pintura de volta para a galeria, pendura-a na parede e cobre-a com um véu. A mesma acção é repetida no dia seguinte.

Outros exemplos de obras irónicas e ao mesmo tempo metafóricas são: a obra “Railings”, realizada em Londres, em Fitzroy Square, em 2004, originando um vídeo de 4:03 minutos. Neste vídeo, Francis Alÿs aparece caminhando pelas ruas de Londres e arrastando uma baqueta contra os gradeamentos produzindo ruídos sonoros rítmicos como se estivesse a criar uma música; bem como a obra “Duett”, levada a cabo em Veneza em 1999, que consiste numa peça na qual participam dois indivíduos A e B e cujos momentos da peça são identificados por termos de origem italiana que servem para identificar formas de som da cultura musical.

Esses momentos são então caracterizados por: “moderato”, quando A. & B. Chegam a Veneza por lados opostos. A. Leva consigo a parte superior de uma tuba e B. Leva a parte de baixo. A entra em Veneza, através de comboio, às 11:22h a 9 de Junho e B entra em Veneza, através de um avião, às 15:00h do mesmo dia; “andante” é o momento em que A. & B. vagueiam pela cidade



procurando um pelo outro; “crescendo” acontece quando ambos se encontram em Campo San Cassan às 18:15h a 11 de Junho.

Depois de se encontrarem, A. ajuda B. a montar a tuba e “vibrato” acontece quando com um sopro, B. toca uma nota pelo tempo máximo que consegue suportar a expiração. A. Bate palmas por todo o tempo que ele sustem a respiração.

O caminho que ambos percorrem para se encontrarem faz parte de uma peça teatral musical, produzida não só por eles, quer seja pelo som produzido pelos seus passos, como pelo som e barulho produzido pelo ambiente envolvente da cidade. A peça sonora só se completa quando os indivíduos se juntam no local em que se encontram para produzir sons com a tuba e criar uma peça através da composição dos mesmos com o som das palmas.

Assim, a analogia aqui evidente é o facto de Alÿs ter nomeado nesta obra, os momentos em que a peça se divide com conceitos de origem italiana que servem para identificar e caracterizar sons utilizados na realização de peças musicais.



Fig.19. Railings (2004).



Fig.20. Duett (1999).

Após a análise das obras mais importantes que se integravam na metáfora e / ou ironia, existe também uma análise a ser feita às obras mais importantes que se enquadram na precariedade, uma característica comum dos cenários escolhidos por Francis Alÿs. A precariedade é uma característica facilmente encontrada nas ruas da cidade do México e em outras cidades da América Latina, quer seja pela degradação das ruas, quer pela sujidade das mesmas ou pelas próprias pessoas, sendo algumas delas desalojadas e contribuindo assim para um cenário sombrio de comodidade para com a situação.

Algumas das obras mostram este cenário, quer seja propositado quer não, tal como na obra “Barrenderos” de 2004 realizada na Cidade do México, na qual se pode observar vários varredores a varrerem e limparem as ruas da Cidade do México, num cenário no qual se pode interpretar visualmente um crescimento da massa de lixo à medida que o tempo de filme vai passando, chegando a um ponto, já no final, em que os próprios varredores são detidos pela massa de desperdícios.



Fig.21. Barrenderos (2004).

Outro exemplo que demonstra a precariedade, de forma secundária, é a obra “Set Theory”, realizada também na Cidade do México, em 1997, que resultou num vídeo com 13:04 minutos. Durante o Mês de Maio, na Cidade do México, o díptico da “Set Theory”, foi um modelo de um desenho feito por Alys para ser ampliado por três pintores: Juan Garcia, Emílio Rivera e Enrique Huerta. Este vídeo segue o processo de colaboração, durante as várias etapas, da pintura do díptico. Durante este processo, todas as viagens que Alys realiza para deslocar o díptico de atelier para atelier são gravadas e pode-se observar, nas mesmas, os cenários das ruas do México, que demonstram essa fragilidade e debilidade social.

Pode-se observar essa precariedade não só em cenários como também em questões políticas abordadas em obras como “The Green Line” realizada em Jerusalém em 2004, com uma gravação em vídeo de 14:41 minutos. Neste trabalho, Alys faz dois furos numa lata de tinta e

passeia com a mesma a vazar pelas ruas da Cidade após ter traçado um mapa com uma meta. Ele andou pela conhecida “linha Verde” desenhada num mapa por Moshe Dayan no final da guerra entre Israel e Jordânia em 1948 a fim de por termo à mesma. Esta fronteira permaneceu até à Guerra dos Seis Dias, em 1967, após a qual Israel ocupou os territórios palestinos inabitados a Este da fronteira. O mais importante nesta obra é a questão da relação entre política e poética. Um vez que, apesar da relação entre as duas, da poética para com a política, ser sempre contingente, o acto poético pode interferir grandemente na sociedade ter um grande carga política, pois faz com que as pessoas, principalmente as que viram a situação em questão acontecer e a vivenciaram, reflectam sobre ela e encontrem novas visões da mesma situação.



Fig.22. The Green Line (2004).

Mais um exemplo de precariedade, mas desta vez devido à necessidade de acção por parte do artista, é a obra “Painting/Retoque”, realizada na cidade de Paraíso em Panamá 2008. De 3 a 5 de Novembro de 2008, foram retocadas 60 linhas medianas, desgastadas com o passar do tempo, na antiga zona do Canal do Panamá. Este vídeo de 8:31 minutos é o registo de um retoque feito a uma dessas linhas medianas na ex-base Norte Americana de Paraíso. O acto de pintar as linhas que se foram desgastando com o tempo, faz questionar sobre o motivo da necessidade desse acto, uma vez que se Alÿs o teve de fazer, talvez seja pela razão de mais ninguém o ter feito antes, apesar de necessário.





Fig.23. Painting/Retoque (2008).

Assim, em quase todas as obras de Alÿs, pode-se constatar que a cidade como cenário principal se torna no seu centro de estudo, ou seja o seu foco principal e, que apesar de estudar, desenhar e preparar as suas performances no seu atelier, é no exterior, nas ruas da cidade que as suas obras são realizadas.

Colm Tóibín<sup>15</sup>, considera que muitos artistas contemporâneos encaram a cidade da mesma maneira que os seus antecessores encaravam a paisagem e, desta forma, escolher uma cidade tornou-se tão importante como um artista escolher uma paleta de cores ou um estúdio. De certa forma, Alÿs descobriu o caos e a variedade da Cidade do México, que em toda a sua grandeza e imensidão alastrada, é uma cidade estranha. Não é óbvia, nem abertamente glamourosa, é demasiado ocupada e caótica para ser racional e consciente. Em muitos momentos, a obra de Alÿs é uma mistura de solenidade com tolice, tal como as lojas e bares são muitas vezes lugares miseráveis e mesmo os monumentos e lugares mais importantes e sérios, carecem de solenidade. Tal como refere Tóibín:

*“Por exemplo, em 1994, Alÿs colocou-se ao lado de homens à procura de emprego com cartazes nos quais se podia ler os nomes das respectivas profissões, no coração da Cidade do México. Com um cartaz no qual se podia ler “turista”.*<sup>16</sup>

Esta obra reconhece a natureza desconcertante do “olhar turístico”. Fotografando-se ao lado de trabalhadores itinerantes em Zocalo, a praça do centro da Cidade do México que serve como

<sup>15</sup> Critico irlandês, escritor de curtas metragens, ensaísta, jornalista e mais recentemente poeta.

<sup>16</sup> Tóibín Colm. *Francis Alÿs: Esquire Art 2007-2010*, in <http://www.colmtoibin.com/content/francis-alyis?page=2> (Março 2011).

palco principal de massas políticas, ele combina placas com sinais como “electricista” e “canalizador” com a sua própria placa, que o identifica como estrangeiro.



Fig.24. Tourist (1994).

Ele coloca questões sobre factores bastante importantes, sérios e verdadeiros sobre o papel dos cidadãos na sociedade. Outro exemplo interessante é o seu trabalho na Bienal de Veneza, em 2001, na qual ele coloca um pavão a pavonear-se pelas ruas, ao qual ele chama de “O Embaixador”, que obviamente se trata de uma critica ao que o próprio faz.

Por outro lado, as suas fotografias “Pushing and Pulling” de 2002 a 2006, as quais mostram pessoas na Cidade do México puxando objectos, têm um belíssimo sentido de humor, subtileza e poesia. Estes vendedores que comercializam objectos de baixo custo pela cidade em pequenos trolleys, são fotografados em isolamento, adquirindo uma certa piada, pelo empilhamento demasiado alto dos objectos, mas, no entanto, é pela venda desses produtos que esses vendedores sobrevivem.

Desta forma, também a obra “Sleepers” do mesmo período, que mostra pessoas e até alguns cães a dormir nas ruas é de uma beleza particularmente interessante. Para os sem abrigo, sem qualquer tipo de privacidade nas ruas, até o acto de dormir se torna público. Nesta colecção de slides, a justaposição de imagens de pessoas e cães a dormir é convenientemente inquietante, uma vez que acaba por demonstrar a pouca dignidade na vida de uma pessoa sem tecto, ao ser

comparada com um cão. Ambas estas obras têm um objectivo estrutural escultural, ou seja, o seu resultado é uma colecção de fotografias de pessoas e objectos que se movimentam, que, quando colocados num suporte de imagem adquirem um sentido rígido aproximado ao sentido da escultura.



Fig.25. Pushing and Pulling (2002-2006).



Fig.26. Sleepers (2002-2006).

Tólbín considera que, sendo Alÿs arquitecto de profissão, é profundamente preocupado com a mistura da aleatoriedade e design nas cidades.

*“Na obra “ Contos de Fadas” (1995 – 1998), Alÿs fez uma caminhada durante a qual ia deixando um fio de lã se desfazer lentamente pelo percurso. Em São Paulo, em 1995, ele realizou uma caminhada com uma lata de tinta a vazar pelas ruas. Em 2002, no Peru, Alÿs mobilizou 500 voluntários para juntos moverem uma duna de areia. Tudo isto é bastante divertido, meio ridículo, maravilhosamente leve e gratuito e principalmente hilariante”.*<sup>17</sup>

Na obra Fairy Tales, Alÿs caminha após “desvendar” a sua camisola de lã azul. Ele deixa que a sua camisola se vá desfazendo através de uma ponta de fio e que fique pelo caminho, como uma marca da sua passagem através de uma parte dele mesmo. Desta forma, não só transforma o caminho que traça, como transforma a sua peça de roupa numa espécie de marca, como se de um mapa se tratasse, fazendo lembrar uma história infantil, com uma poética interessante ao nível da analogia criada entre o caminhar e a fantasia de um conto de fadas.

<sup>17</sup> Idem





Fig.27. Fairy Tales (1995-1998).

Considera também que o truque seria não fazer com que o uso de gráficos produzidos por vídeo e fotografia dessem tanto peso ao seu trabalho, e deveria deixar que as coisas fluíssem, simplesmente deixar acontecer, pois Alÿs não o faz suficientemente. De facto:

*“Alÿs está no seu melhor quando a sua arte é lúdica e frívola, no seu pior ele é desajeitado”.<sup>18</sup>*

Por sua vez, Richard Dorment<sup>19</sup> considera Alÿs:

*“(...) um artista que usa um humor gentil e invenção inesgotável para fazer um trabalho que é, ao mesmo tempo, triste, sério e quase impossível de definir.”<sup>20</sup>*

Dorment dá o exemplo da obra “Rehearsal” (1999-2001), uma performance de 30 minutos que foi encenada nos arredores de Tijuana. O condutor de um VW vermelho, tenta, repetidamente, subir

---

<sup>18</sup> Idem

<sup>19</sup> Escritor, historiador de arte, curador e crítico de arte americano.

<sup>20</sup> Dorment, Richard. *Francis Alÿs: a story of deception – Tate Modern’s best yet*, in <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/7844318/Francis-Alÿs-a-story-of-deception-Tate-Moderns-best-yet.html>. (Março 2011).

uma colina até ao topo, sem sucesso. Dorment considera que há algo cómico e irónico sobre o optimismo do pequeno carro e a insuficiência constante, ou seja, a falha do mesmo.



Fig.28. Rehearsal (1999-2001).

À medida que observamos a aparente aleatoriedade da paragem e do início da marcha, começamos a perceber que algo bate certo, apesar de no início não parecer e a estrutura do filme começa a tornar-se clara gradualmente. A música da banda que está a tocar é constantemente interrompida no ensaio. Sempre que a música toca, o motorista acelera o carro e ele sobe um pouco, mas, logo de seguida a música pára e ele larga o pedal do acelerador, fazendo com que o carro desça mais um pouco (muitas das vezes os músicos enganam-se a tocar ou fazem até pausas). Devido ao ensaio ser interrompido tantas vezes, o carro nunca consegue sair do lugar.

*“Por toda a leveza do seu toque, Alÿs é incapaz de produzir arte que não seja impregnada de gravidade. A localização, na violenta cidade fronteiriça de Tijuana, sugere que a peça seja uma metáfora agri-doce, da incapacidade crónica do México para resolver os seus problemas económicos, sociais e políticos.”<sup>21</sup>*

Esta obra está impregnada de simbolismo, pois tanto a banda que está constantemente a interromper o seu ensaio como o carro que não sai do lugar e não atinge o cume, simbolizam, de certa forma, o próprio México, um país onde a mudança é prometida mas nunca acontece.

---

<sup>21</sup> Idem



*“Após observarmos o filme por alguns segundos, apercebemo-nos que o ecrã está dividido pela faixa de terra, com o VW vermelho de um dos lados da tela, sendo o único elemento de cor forte, numa paisagem parda.”<sup>22</sup>*

É necessário, para Alÿs, o arquitecto, que quando este esteja a trabalhar na sua arte, obtenha um enorme rigor, cuidado e visão continuada. Dorment considera que Alÿs parece ter levado a peito, a frase direccionada aos artistas do famoso escritor Samuel Beckett<sup>23</sup>:

*“Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Try better”.* (Beckett).

Samuel Beckett possui alguns textos da sua autoria, recolhidos por Alÿs, no livro “Numa dada Situação/ In a Given Situation”, editado após a retrospectiva da obra de Alÿs no Tate Modern em Londres, em 2010, cujo é uma reelaboração poética do vídeo “Tornado” (2000-2010), realizado para a exposição. Surpreendentemente e, ao contrario do que seria de esperar, Alÿs não realizou nenhuma performance ou acção artística propositadamente para essa retrospectiva, sendo que a obra de maior destaque foi, sem dúvida a “Tornado”, que demorou 10 anos a ser concebida, por razões práticas na sua maioria. Uma das razões é o facto da época dos tornados ser demasiado curta e durar entre 15 semana a 10 dias, podendo ocorrer a qualquer momento e sem uma grande frequência. Outra razão é a grande quantidade variável de formas para se gravar o fenómeno, portanto o trabalho é mais sobre como essas filmagens são organizadas e editadas.

Durante todo o processo, Alÿs tenta evitar qualquer tipo de estrutura narrativa, embora ela exista inevitavelmente, provavelmente devido à natureza do material e da sua reflexão no caos, a natureza da ordem e que ordem pode emergir do caos.

“Tornado” é uma situação muito simples, que pode ser desconstruída como a existência de um momento de espera, o momento de se observar o tornado à distância, o momento da perseguição, o momento do contacto, em que se consegue resistir ou não e a volta ao momento de espera.

*“Ij, em algum lugar, não me lembro onde, que os conceitos são atemporais. Abertos; portanto duradouros, contínuos. Que não podem ser ditos, que são apenas encenáveis.*

*E penso: como se narra um conceito que só pode ser encenado no tempo? Ao filmar “Tornado”, notei que a actuação contínua da câmara anula qualquer sequência possível dos eventos.*

*E me pergunto: como montar as quinze ou mais horas de material gravado? Por falta de uma narrativa linear, uma série de palavras foi afixada na parede do estúdio, palavras que me ocorrem durante a filmagem.*

*Elas foram incluídas inicialmente no vídeo, mas o procedimento mostrou-se redundante e desisti. De volta para a parede do estúdio: se o encontro das palavras negras com a superfície branca às vezes criava axiomas improváveis, a expansão delas em todas as direcções possíveis também construiria diagramas.*

---

<sup>22</sup> Idem

<sup>23</sup> Dramaturgo e escritor irlandês. Serviu de inspiração e referencia para a elaboração do projecto “Tornado” (2000-2010).

*As palavras foram agrupadas, formaram linhas e as linhas desenharam formas. Os espaços entre as linhas foram coloridos e formas começaram a aparecer. Ou será que alguém poderia imaginar formas? Planas ou sólidas, geométricas ou líricas, abstractas ou figurativas, organizadas ou caóticas: tanto faz. Figuras autónomas; imagens. Frames coloridos também foram incluídos entre o material gravado. Como eram estáticos marcavam pausas. Um espaço para respirar. As pausas interrompiam o seguimento da actuação da câmara e criavam um ritmo. Em combinação com uma distribuição aleatória dos quatro movimentos da acção – esperar os tornados, persegui-los, alcançá-los ou perdê-los – surgiu então uma espécie de linha temporal: o processo de edição estava encaminhado”.*<sup>24</sup>

Após a edição do seu vídeo e da sua apresentação pública, Francis Alÿs deixa em aberto a interpretação da sua obra, sendo que numa entrevista para o Tate Modern, ele explica que existem pessoas que a interpretam como fronteiras, estando interessadas nos limites do dentro e do fora. Outras pessoas interessam-se pela dimensão pictórica, o absoluto monocronismo quando se está dentro do tornado, e até há quem interprete como uma tentativa de escapar do ambiente de caos que se vive no México nos últimos anos.



Fig.29. Tornado (2000-2010).

As interpretações das suas obras como abrangentes de questões políticas e preocupações sociais, é perfeitamente normal, tendo em conta que grande parte da sua obra faz essa alusão.

Foi após um trabalho inicial, em que fotografou vendedores e comerciantes ambulantes empurrando, puxando e carregando uma variedade enorme de objectos pelas ruas da Cidade do México, que Alÿs realizou a sua performance (talvez a mais famosa) “Sometimes making something leads to nothing”, uma obra realizada em 1997, cujo vídeo tem cerca de 4:59 min, em

---

<sup>24</sup> Alÿs, Francis. Apresentação escrita por Francis Alÿs para a edição do livro “Numa dada Situação/In a Given Situation”, 2010, in <http://editora.cosacnaify.com.br/NoticiasInterna/236/O-furacão-Francis-Alÿs-passa-por-SP.aspx>. (Outubro 2011).

que ele é filmado a empurrar um grande bloco de gelo, através das ruas num dia quente, que vai derretendo ao longo do dia e à medida que Alys o desloca pelas ruas. Depois de nove horas, sobra apenas uma pequena poça de água. O acto de empurrar o objecto, ou seja, o “fazer algo” leva a “nada”, pois o gelo derrete e a água evapora até não restar nada, no entanto, a inutilidade tem um objectivo de questão política e social.

*“Para os trabalhadores mais mal pagos no México, não terá se encontrado, finalmente, todo o esforço com o fracasso? Não seria mais prudente não se fazer nada, ao invés de se gastar toda a energia e, mesmo assim, acabar com nada? O que, em suma, é um problema no México.”<sup>25</sup>*



Fig.30. Francis Alys na performance: Sometimes making something leads to nothing (1997).

Desta forma, podemos concluir, facilmente, que todos os seus trabalhos surgem como uma forma de reflexão de problemas de estrutura social, organizacional e política de um país, neste caso, do México. As suas metáforas são cuidadosamente pensadas e elaboradas de forma subtil, mas carregadas de significado e intenção crítica.

Alys tenta aproveitar o casual e o trivial, filmando ou fotografando esse tipo de acontecimentos, fazendo com que o seu trabalho resulte sempre num novo significado, uma nova metáfora e/ ou uma nova ironia.

---

<sup>25</sup> Idem

*“Quer levando um rebanho de ovelhas em uma caminhada circular em torno de um mastro no meio da praça principal da Cidade do México, ou de triagem de 500 voluntários com pás para deslocar 10 centímetros de areia de uma duna gigante na periferia de Lima, uma acção que pode começar como um comentário sobre uma questão política local é filmada de tal maneira que se assemelha a um ritual sagrado. Este, por sua vez convida o espectador a interpretá-lo como uma parábola sobre como podemos viver as nossas vidas.”<sup>26</sup>*

“When Faith Moves Mountains” uma obra realizada em Lima, Peru, em 2002 e cujo vídeo tem uma duração de 15:06 min, Alys recrutou 500 voluntários fora de Lima, Peru. Cada pessoa passou uma pá cheia de areia para o outro lado da duna de vez a vez. E, juntos, mudaram a localização geográfica inteira da duna por alguns centímetros. Lima, uma cidade de 9 milhões de pessoas, situada numa faixa de terra ao longo da costa do Pacífico do Peru, é rodeada por enormes dunas de areia nas quais surgiram favelas, povoadas por emigrantes económicos e refugiados políticos que escaparam da guerra civil travada durante os anos 80 e 90 pelos grupos militares e guerrilheiros. As dunas de Ventilhana, uma área fora de Lima, onde residem mais de 70 mil pessoas sem electricidade e água corrente, foram escolhidas como palco da performance. Este é um projecto de deslocamento geológico linear e foi pensado desde que Alÿs visitou pela primeira vez Lima com Cuauhtemoc Medina, o curador e crítico de arte mexicano. Após o fim da ditadura de Fujimori, dos confrontos na rua e do movimento de resistência reforçada, Alÿs sentiu que aquela situação pedia uma resposta épica.

*“uma resposta ao mesmo tempo fútil, heróica, absurda e urgente. A insinuação de uma alegoria social pareceu-me mais adequada do que um exercício escultural.”<sup>27</sup>*

Esta obra tenta traduzir tensões sociais em narrativas que, por sua vez, intervêm na paisagem imaginária de um lugar.

A duna moveu-se, de facto, não foi apenas um acontecimento literário. Não importa o quanto a duna mudou, até porque na verdade foi apenas um movimento milimétrico, mas, no entanto, o próprio vento teria levado anos para mover uma quantidade de areia equivalente, portanto, este acontecimento é um pequeno milagre e a história começa aí.

---

<sup>26</sup> Idem

<sup>27</sup> Alÿs, Francis. *Em entrevista para o Guggenheim Museu, em Nova Iorque, em Abril de 2002*, in <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Francis%20Alÿs&page=1&f=People&cr=1>. (Setembro de 2011).



Fig.31. When Fatith Moves Mountains (2002).

O significado é sempre considerado por Alÿs. Em 2004, Alÿs realizou, com a ajuda do seu frequente colaborador, Rafael Ortega, o vídeo “Guards”. O vídeo começa com imagens de praças vazias, animadas apenas pelo som dos passos dos guardas. Ele pediu a um regimento inteiro de Coldstream Guards para vestir suas fardas vermelhas e levou os 64 homens para a cidade de Londres e deu-lhes as instruções. Eles dispersaram e cada um tinha de andar sozinho pelas ruas da cidade pouco movimentadas. Neste espectáculo nunca antes visto a um Domingo de manhã, os turistas, principalmente, ficam admirados ao observar os guardas que, de quando em vez, acrescentam floreios às suas acções desviando-se ligeiramente das instruções dadas por Francis Alÿs, saindo das suas colunas para linhas que se separavam, curvavam e voltavam a juntar. Quando um soldado encontrava outro, ambos tinham que marchar pela cidade até encontrarem outro soldado ou grupo de soldados. Isto acontecia até que os últimos dois grupos de militares, um de 15 e outro de 45 homens, se juntaram, formando o regimento completo e geometricamente equilibrado. Quando todos se voltaram a formar num regimento completo tinham que marchar até à ponte mais próxima e voltar a dispersar.

No catálogo da exposição, Alÿs fala sobre o desejo humano de as coisas se encaixarem de forma a fazerem sentido e consistirem numa geometria perfeita. De facto, é difícil imaginar um último soldado, caminhado sozinho, a resistir à sedução nele causada pela ordem dos outros guardas a marcharem em regimento.



*“À medida que o dia avança, Alÿs filma amorosamente os soldados e como as suas sombras caem nos pátios vazios e ruas desoladas, enfatizando a solidão daqueles que tomam mais tempo para encontrar os seus companheiros. Apesar do forte calor, a sua auto-disciplina é incrível.”<sup>28</sup>*

Marcham normalmente como se estivessem a executar qualquer acção e quando o dia finalmente acaba sentem-se satisfeitos por cumprirem essa mesma acção.



Fig.32. Guards (2004).

*“Quentes, exaustos e felizes, a sua identidade individual já não é incluída no regimento e é esse o ponto da questão, os seus uniformes pitorescos, conseguem transformar homens em soldados.”<sup>29</sup>*

Em suma, este caminhar, movimentar, transformar, está sempre presente na obra de Alÿs. São quase sempre essas movimentações que surgem durante as performances. O seu caminhar torna-se errante, no sentido em que sai para a rua sem destino, sem uma rota pré-definida, esperando apenas por algo que o cative, que o inspire para um novo projecto. Essa motivação pode surgir através da sua observação do quotidiano, das pessoas, dos seus costumes, dos animais e das ruas, tendo, de maneira geral, especial atenção a problemáticas, sociais e políticas,

---

<sup>28</sup> Dorment, Richard. *Francis Alÿs: a story of deception – Tate Modern’s best yet*, in <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/7844318/Francis-Allys-a-story-of-deception-Tate-Moderns-best-yet.html>. (Março 2011).

<sup>29</sup> Idem

usando as mesmas como base para uma metáfora, ou seja, o seu novo projecto e consequente obra de arte.

O caminhar é um elemento construtivo para a elaboração das poéticas artísticas de Francis Alÿs, que considera o caminhar uma actividade criativa e indispensável para a execução das suas obras. Ele caminha sem trajecto definido por ruas da cidade onde colecta referências conceituais e objectos materiais para compor as suas propostas. Como transeunte atento, observa e vivencia as experiências quotidianas da metrópole, como artista recria constantemente a cidade por meio de palavras ou plasticamente.

Segundo Charles Baudelaire<sup>30</sup>, o acto de caminhar é um mecanismo de colecta e é parte fundamental para a elaboração das suas obras.

A obra “The Collector”, uma obra realizada na Cidade do México entre 1991 e 2006, cujo vídeo editado tem cerca de 8:56 min, consiste num pequeno objecto que ele mesmo construiu, semelhante a um cão, tanto no aspecto como na função por ele assumida, sendo manipulado e observado. Este objecto é magnetizado e possui rodas através das quais desliza puxado, por uma espécie de trela, por Alÿs que desta forma vai passeando e coleccionando vestígios e detritos do espaço da cidade em torno de si. Esta acção é repetida consecutivamente por vários dias e só se finaliza quando o objecto fica totalmente coberto por objectos metálicos (objectos estes que normalmente passam despercebidos aos habitantes da cidade, pois não passam de lixo metálico, sem qualquer valor material ou de uso). Outra obra, dentro do tema de magnetização de objectos, é a obra “Sapatos Magnéticos” realizada em Havana, Cuba em 1994, cujo vídeo tem uma duração de 4:24 min. Durante a bienal de La Habana, Francis Alÿs calça os seus sapatos magnéticos e, através dos seus passeios diários pelas ruas, recolhe qualquer resíduo metálico encontrado no seu caminho.

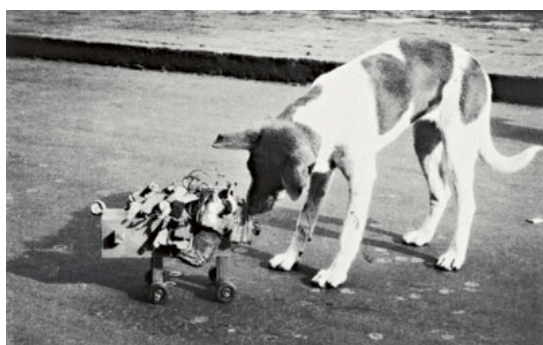


Fig.33. Coleccionador (1991-2006).



Fig.34. Sapatos Magnéticos (1994).

---

<sup>30</sup> (1821-1867) Poeta e teórico da arte francesa, cujas obras teóricas influenciaram profundamente as artes plásticas do séc. XIX.

Estas obras pretendiam uma interacção com o espaço bem como o questionamento das pessoas que se encontram nesse espaço e que observam a acção, levando essas mesmas pessoas a interagirem com o artista.

Desta forma, Alÿs consegue atrair para ele mesmo e para o objecto a atenção dos transeuntes, fazendo com que objectos sem valor ou importância se tornem mais enaltecidos, apesar de não terem importância alguma, sendo que a verdadeira importância está no movimento, no facto de os objectos modificarem a cidade de alguma forma e, de repente, desaparecerem para fazer parte de uma nova realidade. O que importa na obra é o que esse movimento provoca na cidade, nas ruas e nas pessoas.

As construções poéticas de Francis Alÿs apresentam, como traços relevantes, a proximidade entre a arte e a vida, o paradoxo entre realidade e imaginação, a desmaterialização do objecto de arte, a valorização do processo em detrimento do resultado estético, o possível envolvimento da arte na esfera social e política e a utilização da cidade como espaço de proliferação de significado e propícia a experimentações. Alÿs pretende sempre, com as suas propostas, aproximar obstáculos, distâncias e diferenças, tentando manter o difícil equilíbrio.

Para Francis Alÿs, caminhar é uma actividade criativa, é por meio dela que ele encontra referências conceituais e objectos materiais para compor as suas experiências artísticas. Tal como ele próprio afirma:

*“(...) Eu passo parte do meu tempo caminhando pela cidade (...). Com frequência a concepção inicial de um projecto surge durante uma caminhada. Como um artista, a minha postura é similar aquela de um transeunte – tento constantemente situar-me no entorno que se move. O meu trabalho é uma série de anotações e registos. A invenção da linguagem coincide com a invenção da cidade. Cada uma das minhas intervenções é um outro fragmento de uma história que eu estou inventando, sobre a cidade que estou mapeando”<sup>31</sup>*

Durante os seus percursos pela cidade sem duração ou rota pré-determinados, Alÿs posiciona-se como um observador atento à realidade quotidiana da cidade. As suas experiências acontecem pela sedução e afinidade que sente perante o impulso desconcertante e vital de agentes, situações, imagens e contactos provocados por uma cultura urbana imersa em grandes polaridades. Ele toma a condição de forasteiro durante as suas caminhadas, desempenhando um papel de observador idêntico ao de um turista, que procura desvendar o novo local onde se encontra sem se misturar com o mesmo. Desta forma, existe um paradoxo na sua postura perante o local onde se encontra: presença e distancia encontram-se.

Charles Baudelaire encarna o papel de um personagem descrito por ele próprio, Flâneur, quando busca elementos para a construção das suas obras literárias. Flâneur é:

---

<sup>31</sup> Alÿs, Francis. *The Tornado Chaser: A Q&A with Francis Alÿs*, in <http://www.artinfo.com/news/story/35199/the-tornado-chaser-a-qa-with-francis-als/>. (Março de 2011).



*“(...) este solitário, dotado de imaginação activa, sempre viajando através do grande deserto dos homens”.* (Baudelaire 1993, 21).

É aquele, que segundo o autor,

*“vai, corre, procura (...) Ele procura aquela qualquer coisa, que nos permitiremos chamar a Modernidade”* (Baudelaire 1993, 21).

É o caminhante cosmopolita, que por opção faz do mundo, das cidades, das ruas, ou seja, do exterior, o seu lar e distrai-se coleccionando fisionomias e relatos da vida quotidiana. Tudo, para ele é interessante e objecto que merece atenção cuidada. Faz com que a caminhada sem destino se torne um ritual de colecta e de contemplação do espectáculo urbano, deixando-se guiar pelos seus impulsos e instintos mais puros.

O independente e apaixonado Flâneur tem como alguns de seus pequenos prazeres ver o mundo, estar no centro do mundo e permancer oculto do mundo, para assim exercer plenamente a sua profissão que é “desposar a multidão”. No seu íntimo, ele:

*“é um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia”* (Baudelaire 1993, 18).

Ver o mundo, estar no mundo, fazer no mundo, é um desejo compartilhado por Francis Alÿs, entretanto, “permanecer oculto ao mundo” não é uma preocupação comum. O anonimato não acontece na realização das suas obras e práticas artísticas. É normal que muitas das acções praticadas por Alÿs despertem o interesse e atenção das pessoas que dividem, com ele, o mesmo espaço urbano. Para muitos espectadores, as suas acções restringem-se a uma constatação ou a uma curiosidade. Somente para os mais sensíveis, com mais experiência poética e com um reportório cultural diferenciado, as suas acções significam mais do que uma quebra na rotina diária. No entanto, a leitura e o entendimento do trabalho são modificados e potencializados quando a cena é vista dentro de um museu. A alteração ocorre não apenas devido ao acréscimo de significados decorrentes do deslocamento, mas especialmente por parte dos observadores que agora se encontram predispostos à reflexão.

Thomas McEvilley<sup>32</sup> afirma que a obra de Alÿs deve ser “lida” como texto, por se distanciar da concepção modernista de obra de arte como puramente óptica e contemplativa, ela se apresenta como um puzzle a ser composto. O sujeito contemporâneo ao estar diante da obra de Alÿs, identifica elementos e situações recorrentes na esfera urbana, o que, certa forma, globaliza a compreensão e o alcance de suas poéticas. Apesar de ele trabalhar em locais específicos, as cenas e os ambientes escolhidos se reproduzem em diversas cidades. Durante o seu deambular, ele observa os transeuntes das praças, os moradores de rua, os sucateiros, os resíduos do

---

<sup>32</sup> Critico de arte, romancista, poeta e estudioso americano.

consumismo e também as cenas de apreensão e violência urbana e os rituais contemporâneos colectivos.

Para Francis Aÿs caminhar é encontrar, ele encontra nesta acção a possibilidade de não apenas visualizar, mas de vivenciar a cidade, complexa, intensa e em constante mutação.

Desta análise, pode-se concluir que o que torna um caminhar um elemento poético não é nem a acção em si, praticada pelo sujeito, nem o lugar no qual ela acontece. Mas as conexões estabelecidas pelo transeunte entre sujeito, espaço e tempo e a sua capacidade de materializar a experiência vivenciada de maneira a que ela possa ser inserida no contexto artístico.

Essas conexões estabelecidas por Francis Aÿs, acontecem pela sua vivência em lugares específicos, que lhe permite tomar conhecimento de situações de tensão política e social, levando-o a realizar uma acção no espaço. A acção tem por objectivo fazer com que as pessoas, principalmente as que estão por dentro do assunto em questão, se questionem sobre o que Aÿs realiza naquele local, em analogia com o que se passou nesse mesmo local há anos atrás, ou até mesmo que se passa frequentemente, como algo habitual.



#### **1.4. Síntese dos pontos anteriores**

Neste capítulo abordei as questões mais importantes, relativas às palavras-chave das quais partem este estudo e que são de extrema importância para a realização do projecto prático através do estudo e compreensão das mesmas.

Os pontos importantes como Vídeo-arte, Performance artística, Francis Alÿs e a questão do movimento, foram estudados de forma abrangente, através de referências existentes sobre os mesmos e que me possibilitou angariar toda a informação detalhada e de interesse nesta primeira parte.

É importante reter deste primeiro Capítulo, a importância que o surgimento da primeira câmara de vídeo portátil em 1965, Sony Portapak, teve no mundo artístico, revolucionando a maneira de se fazer arte. O seu fácil transporte permitia uma utilização prática por todos os artistas e uma fácil e rápida gravação de acções, quase espontânea. Esta câmara permitiu que a vídeo arte surgisse nos anos 60, pela mão de Bruce Nauman, entre outros artistas de igual importância, e fez com que críticos como Rosalind Krauss, Sean Cubitt e Stuart Marshall, comentassem esta evolução na arte como um meio de os artistas se filmarem a eles próprios e produzirem as suas obras de forma a se aproximarem da cultura popular, da realidade social e problemas políticos.

A Vídeo Arte marca, portanto, o início da utilização e exploração das novas tecnologias na cultura artística e a experimentação de técnicas diferenciadas de edição de vídeo e exploração de imagem a fim de se transmitirem diferentes intenções e conceitos poéticos. Assim, a câmara de vídeo foi utilizada pelos artistas como uma extensão do próprio corpo e como participantes em performances, ligando o físico ao conceptual desde o início.

A Performance artística, é também considerada uma forma diferente de se fazer arte, tendo como expressão máxima o próprio corpo do artista. Segundo RoseLee Goldberg, esta forma de arte dava aos seus praticantes a possibilidade de serem “objectos de arte” e caminhava lado a lado com o Happening e a Body Art, que têm em comum o corpo como objecto artístico. Alguns artistas importantes na difusão da Performance foram John Cage, Mercê Cunningham e Allan Kaprow, e para muitos dos artistas contemporâneos, o facto de possuírem uma câmara de vídeo, possibilitava-lhes obter uma extensão corporal da própria obra.

A Performance artística assumiu também um papel bastante importante na vídeo arte de artistas femininas a partir dos anos 60 e que até aí tinham sido desvalorizadas. Artistas como Yoko Ono, Orlan, Marina Abramovic, entre outras, marcaram profundamente esta forma de arte com as suas obras que, quase sempre, faziam referência às questões de beleza do corpo feminino.

A arte da Performance tem um carácter de reflexão, que possibilita leituras e é uma obra originalmente contemporânea, com intenção de levar os espectadores a analisar, observar e tentar relacioná-la com o contexto na qual ela se encontra e as razões pelas quais a obra foi criada pelo artista e qual a sua intenção.

Relativamente a Francis Alÿs, é importante reter o facto de ser um importante artista contemporâneo, que trabalha actualmente na Cidade do México, onde realiza a maior parte dos seus trabalhos de arte. A sua obra enquadra-se na Vídeo Arte e Performance artística, pois utiliza, como muitos artistas destas formas de arte, o vídeo como extensão do próprio corpo e como possibilidade de memória das suas caminhadas performativas.

Alÿs forma o seu trabalho com o resultado de acidentes aparentemente triviais que são feitos para conseguir novos significados utilizando a metáfora e a ironia. Todos os seus trabalhos surgem como uma forma de reflexão de problemas de estrutura social, organizacional e política de um país.

Francis Alÿs é também assunto de análise por parte de críticos de arte como Richard Dorment, Colm Tóibín e Thomas McEvilley sobre a poética do seu caminhar.

O caminhar é um elemento construtivo na sua obra. Ele caminha sem trajecto definido, colecta referências conceituais e objectos materiais para compor as suas propostas. Como transeunte atento, observa e vivencia as experiências quotidianas da metrópole, como artista recria constantemente a cidade por meio de palavras ou plasticamente. Neste sentido, de observador, pode ser comparado com a personagem Flâneur de Charles Baudelaire, uma vez que esta personagem se caracteriza por observar a metrópole e faz da rua a sua morada.

Assim, pode-se concluir que o que torna um caminhar um elemento poético são as conexões estabelecidas pelo transeunte entre sujeito, espaço e tempo e a sua capacidade de materializar a experiência vivenciada de maneira a que esta possa ser inserida no contexto artístico.

Em suma, existe esta interligação entre as duas formas artísticas aqui estudadas, a Vídeo Arte e a Performance Artística, com o movimento existente na obra de Francis Alÿs que resulta da junção dessas formas de arte com um estilo muito característico e próprio de olhar o mundo e produzir no mundo.

## Capítulo II

### 1. O Movimento: Conceitos presentes na Obra de Francis Alÿs (geração, selecção e aplicação)

#### 1.1. Relação dos conceitos com as obras de Francis Alÿs

A geração de conceitos através do estudo da obra de Francis Alÿs, advém de uma observação atenta a características particulares que nela se encontram. Podem ser consideradas características particulares, acções, formas de comportamento e atitudes por ele demonstradas nas suas performances ou métodos de trabalho usualmente postos em prática.

Desta forma, foi possível identificar vários conceitos, todos eles relacionados com um, que se torna o mais evidente e a base de todos os outros conceitos: o conceito de movimento. Os conceitos que se encontraram foram o conceito de Caminhada, o conceito de Passeio, o conceito de Jornada e a possibilidade de existir o conceito de errância. Dentro destes quatro mais globalizantes, podem também ser encontrados conceitos mais específicos, como por exemplo: passear (Conduzir em passeio, movimentar, exercitar; dirigir para um lado e para o outro; andar em passeio.), passeata (Pequeno passeio ou digressão; marcha colectiva, organizada pelo povo como manifestação pública de regozijo, reivindicação ou protesto cívico.), caminhar (Percorrer, andar.), caminhante (Que ou pessoa que caminha.), caminhador (Que ou o que vence sem se fatigar; andarilho; andador.), caminho (Qualquer via destinada ao trânsito; Estrada, vereda, atalho, carreiro; o piso da vida percorrida; rota, rumo; distancia percorrida ou para percorrer; tempo em que se vence essa distância; norma, meio, modo de proceder; regra, ordem, razão; fim, destino; marcha, andamento, movimento.), jornada (Grande e longa jornada.), jornadas (Andar de jornada; fazer jornadas, ir de um ponto para o outro; viajar.), jornada (Que jornada, que viaja; viajante.), errante ( Que não tem residência fixa; que anda de um lado para o outro; que não caminha com fim determinado; que vagueia. || Olhar errante; olhos errantes, que não permanecem fixos.), errar (Vaguear, vagabundear; não se fixar, andar de um lado para o outro.), errático (Erradio, vagabundo, que não se fixa em parte alguma; inquieto; irregular, intermitente; que passa de uma parte para a outra.), erratibilidade/ erraticidade (Qualidade do que é errático.), errátil (Que anda vagando.), error (Viagem sem rumo; viagem longa e indeterminada.)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Conceitos e significados retirados do Grande Dicionário da Língua Portuguesa (1991), Edição para o Círculo de Leitores, Lisboa. Vol. I, III e IV.

Estes quatro conceitos são claramente associados a um outro que lhes é comum, o conceito de movimento, uma vez que este significa a alteração ou mudança na realidade. É considerado, na física, como a variação da posição espacial de um objecto ou ponto material no decorrer do tempo. Segundo Aristóteles, o movimento é definido pela passagem de potência a acto, o deslocamento no espaço. Já na física da relatividade o movimento é a alteração da posição de um corpo relativamente a um referencial<sup>2</sup>.

Tudo isto se passa nas obras de Francis Alÿs. O movimento, a deslocação, a mudança, a alteração ou o desejo que esse movimento (que pode ser um acontecimento) exista, está fortemente presente no seu trabalho.

Como associar o conceito mais apropriado à definição do que se passa nos seus trabalhos? Ou melhor, nas suas performances? É necessário definir correctamente o conceito das suas performances, definir se o que se visualiza nos seus vídeos se trata de uma caminhada, uma jornada um passeio ou errância.

A caminhada, é de uma forma geral, o termo mais utilizado, para referir o deslocamento de uma pessoa ou de um animal de um ponto inicial a um ponto de destino. Esta significa um percurso longo, que quase sempre tem em vista um objectivo a atingir, mas no qual é mais importante o tempo de percurso, ou seja, o que se passa durante a caminhada. Pode ser, muitas vezes entendida, também, como uma definição para uma etapa da vida, para as opções que são tomadas na vida do ser humano e que envolvem um novo objectivo, novas metas a atingir, novos desafios e novos acontecimentos. Todas as peripécias da viagem que se faz, estão incluídas nessa caminhada, ela é definida por acontecimentos, que a transformam em algo mais.

O espaço percorrido, que tanto pode ser temporal como físico é construído à medida que se caminha, à medida que se vai transformando esse caminho. Ao mesmo tempo que esse caminho pode transformar o caminhante, o caminhante é transformado pelo caminho, que é o espaço percorrido.

Tendo como exemplo o caso da obra "The collector" (1991-2006), em que Alÿs caminha pelas ruas da Cidade do México puxando um objecto magnetizado que lembrava um pequeno animal, ao longo do caminho os detritos metálicos iam sendo atraídos e arrastados junto com o pedestre e o seu "animalzinho".

A envolvente vai sendo alterada à medida que o artista caminha pelas ruas, elas não são mais as mesmas, pois os objectos que dela faziam parte são agora arrastados para outro lugar, indo fazer parte de um novo contexto e uma nova realidade. Alÿs traçou um novo caminho, alterou o lugar

---

<sup>2</sup> O princípio da relatividade foi introduzido na ciência moderna por Galileu e afirma que o movimento, pelo menos o movimento rectilíneo uniforme, só tem algum significado quando comparado com algum ponto de referência.

por onde passou. A sua caminhada tinha um objectivo, que era a alteração dos lugares por onde caminhava através da magnetização de objectos. Desta forma, pode-se considerar que esta obra se identifica com o conceito de caminhada, pois nela pode-se observar características como: uma viagem com um objectivo, uma jornada de caminho longo, a acção de caminhar, a pessoa que caminha e, mais importante de tudo, a alteração do caminho pela pessoa e da pessoa pelo caminho.



Fig.1. The Collector (1991-2006).



Fig.2. The Collector (1991-2006).



Fig.3. The Collector (1991-2006).

Outro exemplo de uma obra com o conceito idêntico é a obra “Zapatos Magnéticos” (1994), na qual Alÿs calça os seus sapatos magnéticos e, através dos seus passeios diários pelas ruas, recolhe qualquer resíduo metálico encontrado no seu caminho. Neste caso, o “passeio”, que de



certa forma também está presente na obra “The Collector (1991-2006) apresenta-se aqui com uma pequena diferença, diferente também de caminhada, pois encontra-se num estado de maior relaxamento, sendo que um passeio é algo mais descontraído do que uma caminhada, uma vez que não tem um objectivo tão importante.

O passeio surge como um estado de quase não-pensamento, apenas entretenimento, no entanto o simples entretenimento ou divertimento pode ser o principal objectivo. Neste caso, o objectivo é coleccionar detritos das ruas, mas a atitude de Alÿs é mais descontraída e até interactiva com os observadores da sua performance.



Fig.4. Zapatos Magnéticos (1994).

O conceito de caminhada, para além do significado óbvio da palavra, pode também referir-se a uma caminhada na vida, uma nova etapa a percorrer ou uma meta a atingir para a qual é necessário construir um percurso.

Neste sentido da palavra podem ser identificadas outras obras de Francis Alÿs como, por exemplo, “Set Theory” (1997). Nesta obra, Alÿs desenha um modelo de um díptico com a intenção de o mandar ampliar por três pintores: Juan Garcia, Emilio Rivera e Henrique Huerta. O díptico passa por várias fases para a sua construção, as quais demoram um mês, todo o mês de Maio de 1997 até estarem finalizadas e o díptico pronto. A duração desse mês para concretizar este projecto representa uma caminhada, ou seja, uma fase da vida em que se traça um objectivo e se percorre um determinado caminho para o atingir. O vídeo, que foi o resultado da filmagem de todo esse processo de concretização do díptico, representa essa caminhada e o tempo de duração da mesma.

Outro exemplo de uma obra deste género é “When Faith Moves Mountains” (2002). Alÿs recrutou 500 voluntários para que juntos mudassem a localização geográfica de uma duna gigante por alguns centímetros. Cada pessoa passava uma pá cheia de areia para o outro lado da duna de vez a vez, fazendo com que essa duna nas extremidades de Lima, Peru, nunca mais fosse a mesma.



Fig.5. When Faith Moves Mountains (2002).

Desta vez, esta caminhada foi feita em conjunto, tal como acontece na obra “Guards” (2004), em que Alÿs retira os soldados ingleses da sua zona habitual do Palácio de Buckingham e os dispersa na cidade de Londres, por ruas vazias, nas quais eles marcham até encontrarem um outro soldado, fazendo com que o batalhão se vá formando ao longo do dia, até que nele estejam juntos todos os soldados.



Fig.6. Guards (2004).



Fig.7. Guards (2004).

Depois que todos se encontram, marcham até uma ponte como combinado e voltam a dispersar-se desta vez de forma natural e sem obrigações. Durante toda esta caminhada, Francis Alÿs filmou os soldados e evidenciou a solidão das suas sombras a caírem nos pátios, enquanto estes não encontravam os seus companheiros. Foi mais uma caminhada com um fim, um objectivo, cuja construção foi realizada durante a caminhada.

Mais um exemplo é a obra “Duett” (1999) que trata sobre a caminhada de dois indivíduos que têm como objectivo encontrarem-se nas ruas de Veneza após terem entrado na cidade por lados opostos. Cada um leva consigo uma parte de uma tuba, a parte superior ou a parte inferior, sendo que será necessário encontrarem-se para que possam encaixar as partes e, um deles, a possa tocar enquanto o outro bate palmas durante o único fôlego em que o primeiro sopra.

Em todas as obras referidas é notório o conceito de caminhada, tanto pelo significado mais básico da palavra como pelo mais aprofundado e filosófico: o do caminhar para construir/ adquirir/ atingir/ marcar e ser marcado. No entanto pode-se considerar, para além do termo caminhada, o termo de “jornada” para os casos em que a obra se constrói num único dia, tal como acontece na obra “Guards” e “Duett”, uma vez que o termo jornada, é mais utilizado para definir uma viagem de um só dia, ou que se realiza ao longo do dia.



Fig.8. Duett (1999).



Outras obras que são exemplos de jornadas, podem também ser consideradas “passeios”, como é o caso da obra “walking a painting” (2002), uma filmagem de Alÿs que, assim uma galeria de arte em Los Angeles abre, pega num dos quadros que estavam expostos em uma parede e caminha com ele pela cidade. À medida que a noite se aproxima, ele traz a pintura de volta para a galeria, pendura-a de volta e cobre-a com um véu. Este tipo de passeio pode ser considerado até um divertimento, nada objectivo para se fazer ou cumprir, apenas passear, o que até pode ser algo irónico.

Outro exemplo é a obra “Raillings” 2004, em que Alÿs passeia pelas ruas de Londres com uma baqueta na mão, fazendo-a bater contra os gradeamentos das casas, produzindo dessa forma um ruído sonoro que marca um determinado ritmo. Nesta obra, Alÿs passeia apenas, sem qualquer sentido de destino, sem uma meta a atingir, nem nada a cumprir, apenas lhe interessa o barulho e ritmo produzidos pela baqueta durante a viagem, pois é dessa forma que ele produz uma interacção diferente e incomum com o meio que o envolve, por tudo isto, esta obra pode ser considerada um passeio.

Uma vez que o significado da palavra passeio é considerado também diversão, pode-se dizer que o passeio é algo descontraído, que alguém faz simplesmente para relaxar, fazer exercício ou simplesmente se divertir e, o divertimento não deixa de estar presente nas obras de Francis Alÿs, principalmente naquelas em que este recorre à ironia, como é o caso da obra “The Modern Procession” (2002).



Fig.9. Modern Procession (2002).

Nesta performance, Alÿs angaria voluntários para realizar uma procissão, não religiosa, mas sim artística, ou seja, apenas com elementos e obras da arte moderna e contemporânea. Foi projectada após uma procissão tradicional, por Alÿs e apresentada pelo Public Art Fund<sup>3</sup>, em colaboração com o Museu de Arte Moderna. Começou em frente ao MoMA em Manhattan, atravessando a ponte Queensboro em direcção ao MoMA no Queens Boulevard. A procissão fez com que as procissões, tanto a tradicional como a projectada unissem dois bairros de uma forma espectacular fazendo com que se tornassem num acontecimento festivo e cerimonial ao mesmo tempo. A banda de Santa Cecília com doze membros peruanos, marcaram o compasso da procissão, na qual participaram mais de 150 pessoas que representaram a mais famosas obras do MoMA<sup>4</sup>. Pode também ser considerada uma passeata, uma vez que se trata de uma digressão ou, também, de uma marcha colectiva.

Outra obra que pode ser considerada de passeio é “The Leak” (2002), em que Alÿs faz dois furos numa lata de tinta branca e caminha com ela pelas ruas de Paris após ter traçado um mapa com um trajecto, no entanto, apesar de ele apenas passear com a lata, existe o plano pré-traçado, algo pensado, que é o trajecto a ser percorrido. Por essa razão, esta obra pode ser considerada uma jornada, uma vez que é um percurso relativamente curto, e é uma viagem empreendida para um determinado fim. Não se relaciona tanto com o conceito de caminhada, pois não é uma viagem realizada para superar alguma extensão de caminho a percorrer.



Fig.10. The Leak (2002).

---

<sup>3</sup> É líder na apresentação de trabalhos em espaços públicos de projectos de artistas, exposições e novas comissões.

<sup>4</sup> De artistas como: Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti, entre outros.

Mais um exemplo de jornada é a obra “A man traces a map as he walks throught the city of Athens shooting a flare every 30 steps.” (2003). Pode-se considerar jornada, mais uma vez, pelo objectivo traçado durante o projecto da viagem e que é realizada num dia específico. Neste caso, o que realiza a performance acende um foguete e fá-lo explodir a cada 30 passos enquanto caminha por uma rua. Alÿs fotografa esse acontecimento (de cada vez que um foguete é explodido) e no final o resultado é uma montagem de todas as fotos, que faz com que fiquem registadas, numa linha, todas as explosões.

Um último exemplo, neste caso, de uma caminhada e ao mesmo tempo também considerada jornada, é a obra “VW Beetle” (2003), em que Alÿs caminha pelas ruas da Alemanha empurrando um Volkswagen vermelho. Pode-se considerar uma caminhada, uma vez que o percurso é de uma grande extensão e o caminhante percorre-o sem aparente fadiga. No entanto, pode também ser considerada jornada, pois o percurso é realizado num único dia e o objectivo é apenas ir de um ponto ao outro, sem uma meta definida.



Fig.11. VW Beetle (2003).

Pode-se concluir que o termo errância, um dos sinónimos do conceito de viagem, não está presente na obra de Francis Alÿs. O errante é aquele que vagueia, que não tem destino para as suas viagens e não possui residência fixa. Uma vez que as viagens de Francis Alÿs partem

sempre de uma ideia inicial e um projecto pré-definido, quase sempre existe um início e fim determinado, mesmo que a viagem não seja programada, ou seja, mesmo que os caminhos que se percorrem até ao destino não sejam definidos. Como o errante simplesmente sai para a rua sem qualquer intenção, se não a de vaguear pelas ruas sem destino, esta maneira de viajar não pode ser comparada com as performances de Alÿs, que sempre são pensadas, idealizadas e projectadas.

A sua atitude inicial, a primeira coisa que Alÿs faz antes de começar um novo projecto, que é o facto de sair para as ruas e olhar, observar simplesmente, pode ser considerada errante (o olhar errante). No entanto, até mesmo esse possui um objectivo, que é o de estudar a metrópole, observar as pessoas no seu quotidiano e tentar perceber problemas ou particularidades da cidade, com as quais possa trabalhar uma metáfora ou uma ironia, política ou socialmente. É diferente do simples olhar por olhar, dos olhos que se perdem na imensidão do infinito e nunca se fixam em nada de concreto.

Na atitude de errante, não existe início nem fim, não existe projecto nem intenção, existe apenas o simples existir do errante, sem qualquer sentido de construção, ou seja, não existe uma formulação ou programação. Existe apenas o partir sem data de chegar e a viagem nunca tem caminho sequer imaginado, ele acontece simplesmente. Sempre procura mas sem nunca achar, pois esse não é o objectivo da errância, aliás, não existe objectivo. Essa é talvez a principal característica do errante, a falta de objectivo na viagem, e esse sempre está presente na obra de Francis Alÿs, nem que seja o objectivo de realizar uma performance, pois nada realizado por ele é em vão.

Assim sendo, os termos como: caminhada, jornada e passeio, estão presentes no trabalho de Francis Alÿs. Algumas obras apresentam um ou mais destes conceitos, sendo que em algumas estão presentes os três.

Exclui-se, assim, o termo errância, pois este não se identifica com o trabalho de Alÿs.

O termo de viagem, ou seja, a intenção de se transportar, ir a um outro lugar ou percorrer determinada distância objectivando chegar, engloba estes três conceitos (caminhada, jornada e passeio) e, ao mesmo tempo, está sempre associado a movimento, pois a acção existe sempre, a acção de se passar de potência a acto, de se transformar, de se deslocar no espaço, de se alterar a posição de um corpo relativamente a um referencial.

## 2. Não Lugares e os lugares representados na obra de Francis Alÿs

*“se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar.” (Augé 2007, 67).*

É a definição dada por Marc Augé dos não-lugares, no sentido de tentar expressar, de uma forma contínua, a ligação entre o passado e o presente.

Augé prefere utilizar o termo Sobremodernidade em vez de Pós-Modernismo, na compreensão da sociedade actual, uma vez que o termo “Pós” acaba por se tornar num termo que transmite separação/ divisão.

*“A modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar, tal como estas se fixam no espaço e na palavra.” (Augé 2007, 66).*

Ou seja, sobremodernidade é produtora de não-lugares, de espaços que não são antropológicos que, contrariamente à modernidade Baudelaireana, não incluem lugares antigos, pois estes, são considerados lugares de memória e ocupam uma área limitada e específica.

A sociedade actual é compreendida de forma diferente, com uma nova organização, cujo tempo a caracteriza. Acontecimentos desastrosos e de graves consequências para a humanidade, como guerras, genocídios e outros tipos de violência, fazem com que o conceito de tempo não seja experienciado e vivenciado de uma forma calma e natural, deixando que a evolução social se faça normalmente. À medida que as tecnologias evoluem o tempo parece reduzido e acelerado e acaba por ser pouco vivido e experienciado, fazendo com que qualquer acontecimento seja história no dia seguinte, com que os acontecimentos deixem de ser acontecimentos para passarem a ser banalidades. Desta forma o mundo não pode ser organizado através da categoria tempo, pois tal não faz mais sentido, o que leva à constante procura de informação sobre o passado, por parte das pessoas, pois no presente existe demasiada informação, informação essa que cria confusão e leva ao caos criado pelo excesso.

As transformações, tanto a nível espacial como temporal, que tem vindo a acontecer no mundo, bem como a quantidade imensa de informação, fazem com que seja criada no ser humano a sensação de que vive num mundo consideravelmente reduzido, que os espaços são mais pequenos do que parecem. A sensação de estamos sempre incluídos, mesmo nos lugares mais remotos, advém do constante movimento de pessoas e espaços e, esta é a forma mais simples de nos sentirmos solitários. Através da concentração urbana, a escala, em termos planetários é alterada por este encolhimento.

Marc Augé considera as migrações populacionais e produção de não-lugares como:



*“a medida quantificável que se pode tomar adicionando, ao preço de algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, das auto-estradas e os habitáculos móveis, ditos “meios de transporte” (aviões, comboios, autocarros), os aeroportos, as gares e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de recreio, as grandes superfícies da distribuição, (...) a distinção entre lugares e não-lugares passa pela oposição do lugar ao espaço. (...) O não-lugar é o contrario da utopia: existe e não alberga sociedade orgânica alguma. E que de dia para dia, acolhe cada vez mais pessoas”. (Augé 2007, 68).*

Estes são os lugares por onde as pessoas circulam e com os quais não se identificam nem criam qualquer tipo de laço ou “relação” identitária com o lugar. Desta forma, o não-lugar caracteriza-se por não criar relações identitárias ou histórias com as pessoas, criando o individualismo sem identidade devido à fraqueza de referências colectivas.



Fig.1. Cidade do México (exemplo de não-lugar).

Augé considera também que os não lugares são “espaços de trânsito”, um espaço no qual transitam pessoas, e a individualidade é indissociável, cada qual é apenas mais uma pessoa.

Em oposição ao não-lugar, existe o lugar, ou seja, o espaço antropológico (em que é levada em consideração a localização de uma comunidade social, no tempo e no espaço e cujos participantes se sentem relacionados com o espaço e sentem que pertencem ao mesmo, sempre com a sensação de familiaridade com o lugar onde se encontram tal como acontece às pessoas que o visitam).

No entanto, passa-se com o não-lugar o mesmo que se passa com um lugar: nunca existe de forma pura, neles os lugares são recompostos e relações são reconstituídas. O lugar e o não-lugar são polaridades, sendo que o lugar nunca é totalmente eliminado e o segundo nunca se constitui e assume verdadeiramente e na sua totalidade. Os lugares são constantemente escritos e apagados.

Aos lugares são-lhes associados memórias após a construção de histórias, que fazem com que os consideremos nossos, ou seja, fica demarcada a fronteira que nos faz definir o que é nosso e o que é dos outros. Em oposição, os não-lugares são o significado de transição, de viagem, de um espaço vazio, aos quais não são associados sentimentos e/ou emoções, caracterizados pela solidão e a efemeridade. São, portanto, uma consequência da sociedade actual, da rapidez do seu desenvolvimento, de uma quantidade alargada de lugares sem identidade e individualização de referências.

A distinção entre lugares e não-lugares passa também pela oposição do lugar ao espaço. Augé dá o exemplo da proposta de Michel de Certeau<sup>5</sup> sobre as noções de lugar e espaço, pois para Certeau, o espaço é um lugar praticado, um cruzamento de “mobiles”, ou seja, são os transeuntes que transformam a rua, geometricamente definida como lugar pelo urbanismo em espaço. Desta forma, o lugar é um conjunto de elementos coexistindo numa certa ordem, já o espaço é uma animação causada pelo deslocamento de um mobile.

*“O lugar, tal como aqui é definido, (...) é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico. (...) incluímos na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efectuam, dos discursos que aí se sustentam, e da linguagem que o caracteriza. E a noção de espaço tal como é hoje utilizada (para se falar da conquista espacial, em termos de resto mais funcionais do que líricos ou para designar da melhor maneira ou da menos má possível, na linguagem recente mas já estereotipada das instituições da viagem, da hotelaria ou dos tempos livres, lugares desqualificados ou pouco qualificáveis: “espaços-tempos livres”, “espaços-jogos”, a aproximar de “ponto-(de-)encontro”), parece poder aplicar-se com utilidade, dada precisamente a sua ausência de caracterização, às superfícies não simbolizadas do planeta.” (Augé 2007, 70).*

Augé considera que o facto de simplesmente opormos o espaço com simbolismo que é o lugar ao espaço com ausência de significado que é o não-lugar, pode ser limitador, por isso devemos estudar essa diferença através da exploração do conceito de espaço.

Pode-se definir um “espaço” como a distância entre um ponto e outro ou entre duas coisas, ou então como uma grandeza temporal. O que ambos (lugar e não-lugar) têm em comum é o espaço, sendo que, a parte disso, os seus significados são diferentes.

Quando Michel de Certeau fala de não-lugar, refere-se a uma qualidade negativa do lugar, qualidade essa que lhe é imposta pelo próprio nome. Ele defende que os nomes próprios dão ao lugar uma história, sendo que sempre que enunciamos um nome de um lugar, enunciamos

---

<sup>5</sup> Historiador e erudito francês que se dedicou ao estudo da psicanálise, filosofia e ciências sociais.

forçosamente uma história. Conhecemos o nome dos lugares, mas não conhecemos verdadeiramente os lugares que enunciamos. Certeau considera que estes nomes criam não-lugar em lugares.

Podemos designar por não-lugar, duas realidades distintas mas que ao mesmo tempo se complementam: espaços constituídos em relação com certos fins (como por exemplo, transporte, comercio, trânsito) e a relação mantida pelos indivíduos com esse espaço.

*“Se as duas relações se recobrem bastante largamente, e, em todo o caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), nem por isso se confundem porque os não-lugares mediatizam todo um conjunto de relações de si próprio consigo e com os outros que só indirectamente têm a ver com os seus fins: do mesmo modo que os lugares antropológicos criam social orgânico, os não-lugares criam contratualidade solitária.”* (Augé 2007, 79-80).

Outra forma de criar não lugares passa também pelo uso de palavras ou textos que evocam lugares dos quais apenas conhecemos o nome. A força que as palavras ou nomes exóticos podem ter nas pessoas, faz com que a imaginação flua e se criem lugares imaginários no pensamento. Certos lugares existem apenas pelas palavras que os evocam, sendo assim considerados não-lugares ou até clichés. Mas, segundo Augé, os não-lugares reais da sobremodernidade definem-se por palavras ou textos como é o caso das instruções de uso que se exprimem de forma prescritiva, proibitiva ou informativa e que recorrem a imagens de ilustração ou à língua natural.

Na realidade actual os lugares e não-lugares confundem-se e interpenetram-se. Nunca deixa de existir a possibilidade de um não-lugar, seja em que lugar for, o que causa, nas pessoas que o frequentam, uma necessidade de procura pelo lugar.

*“Lugares e não-lugares opõem-se (ou chamam-se) como as palavras e as noções que permitem descrevê-los. (...) Assim podemos opor as realidades do trânsito (os campos de trânsito ou os passageiros em trânsito) às da residência ou da morada, o viaduto (onde não nos cruzamos) à encruzilhada (onde nos encontramos), o passageiro (que o seu destino define), ao viajante (que deambula pelo caminho).”* (Augé 2007, 90).

Ora, como já referido anteriormente, as grandes cidades como aglomerados de não-lugares, são compostas por lugares pouco antropológicos devido à rapidez da modernização das mesmas e da sua evolução. A Cidade do México, a principal cidade do país e na qual Allys trabalha com mais frequência, é a metrópole de referência nas suas acções e caminhadas. Esta tem vindo a crescer, prolongando-se para fora do seu perímetro, absorvendo aglomerados rurais e outras cidades.

Esta expansão e integração, leva ao desaparecimento dos limites físicos entre os diferentes núcleos urbanos, ou seja, as cidades principais que polarizam outras em vários aspectos, principalmente na cultura e economia e, cujos municípios à sua volta, se podem tornar subúrbios, regiões residenciais mais distantes do centro metropolitano que obtêm influências económica, cultural, política e social, contribuindo para a interacção entre os municípios dessa malha urbana.



Fig.2. Malha Urbana da Cidade do México.

A procura ou demanda no espaço da cidade é uma característica importante que faz com que as cidades cresçam e ampliem a sua área. Quando o crescimento e a ampliação da cidade não é controlada tal como o que acontece na metrópole da Cidade do México, gera uma quantidade enorme de problemas relacionados com a deterioração das habitações e a precariedade dos serviços urbanos como a rede de transportes e o sistema de segurança, levando a população a situações de pobreza e miséria.

É dentro destes problemas que Francis Alÿs tenta penetrar para criar obras de reflexão política e social e fazer com que as pessoas tomem consciência das situações da sociedade onde estão inseridas.

Pensar a cidade é estudar os recursos humanísticos, os equipamentos e serviços que permitem ao cidadão superar a sensação de estranheza, quando submetidos a um território que lhes é pouco familiar e, orientar-se em um universo de estranhos. Desta forma, de uma maneira geral, todos os interfaces das cidades estão pensados para serem compreendidos por todas as pessoas, são affordances, que nos indicam como agir perante um objecto que nos é apresentado, ou seja, o ambiente é activo, nunca passivo. O espaço público é como a própria sociedade, fragmentado e



articulado, é um reflexo e condicionante da sociedade e ao mesmo tempo um conjunto de símbolos e campo de lutas.<sup>6</sup>

Em muitas das cidades em que Francis Alÿs trabalha, para além da cidade do México, (cidade onde vive actualmente), é notório o ambiente, na maior parte das vezes, de não-lugar, ou seja, está presente na imagem todas as características representativas de um espaço efêmero e de passagem.



Fig.3. Francis Alÿs na Cidade do México

É na esfera pública, pertencente a uma colectividade e usada pela mesma, que Alÿs pratica as suas acções artísticas. Os espaços públicos escolhidos variam desde espaços de circulação, como as ruas ou praças (nas quais ele se encontra com várias pessoas, desde adultos e crianças com quem interage durante a acção), espaços de lazer e recreação, como as praças ou parques urbanos, e espaços de contemplação, como os jardins públicos.

A maneira como as pessoas lidam com os espaços públicos, os espaços “fornecidos” pela cidade e a sua condição, transmite a sua rotina diária, a sua habituação ao interface e às affordances estabelecidas em locais, zonas específicos, o que ao mesmo tempo demonstra a sua perplexidade e curiosidade quando são confrontadas com situações fora do normal e acontecimentos incomuns. É desta forma que Alÿs consegue chamar a atenção para o que

---

<sup>6</sup> Corrêa, Roberto Lobato. *O Espaço Urbano – Teoria e História da Cidade*, in [http://istoecidade.weebly.com/uploads/3/0/2/0/3020261/tex01\\_o\\_espao\\_urbano.pdf](http://istoecidade.weebly.com/uploads/3/0/2/0/3020261/tex01_o_espao_urbano.pdf) (Outubro de 2011).

produz, fazendo com que crianças brinquem com os seus sapatos (Zapatos Magnéticos, 1994), e adultos se estupefaçam ao observá-lo empurrar um bloco de gelo pela cidade debaixo de um sol abrasador (Sometimes Making Something Leads to Nothing, 1997), pois estes acontecimentos vão contra a rotina normal das pessoas e contra a normalidade do que acontece na cidade.

Em oposição e, ao mesmo tempo, complemento da esfera pública temos a esfera privada, um sector determinado da vida em sociedade na qual uma pessoa pode gozar de um pouco de privacidade e autoridade pessoal, livre de instituições ou intervenções governamentais.

*“A privação da privacidade reside na ausência dos outros; para estes, o homem privado não se dá a conhecer, e portanto é como se não existisse. O que quer que ele faça permanece sem importância ou consequência para os outros, e o que tem importância para ele, é desprovido de interesse para os outros.” (Arendt, 1993, 68).*

É na esfera privada que podemos demonstrar o nosso verdadeiro eu, sem utilizar as máscaras fornecidas pelos papéis sociais que devemos interpretar em público nas diferentes situações que a esfera privada nos coloca, podendo dessa forma exteriorizar os nossos sentimentos, pensamentos e vontades, fazendo enaltecer o nosso eu genuíno, quando nos encontramos totalmente sós.

*“ (...) a moderna descoberta da intimidade parece constituir uma fuga do mundo exterior como um todo para a subjectividade interior do indivíduo, subjectividade esta que antes fora abrigada e protegida pela esfera privada.” (Arendt, 1993, 79).*

*“as quatro paredes da propriedade particular de uma pessoa oferecem o único refúgio seguro contra o mundo público comum – (...) – um lugar só nosso, no qual podemos nos esconder.” (Arendt, 1993, 81).*

É nesses espaços privados, mais relacionados com um ambiente familiar, no qual podemos ser realmente nós próprios que, em casos mais raros, se pode encontrar Alÿs nas suas performances artísticas, ou seja, ele aparece em ambientes que se podem considerar “lugares”, tal como na obra “Set Theory”, na qual é possível observar o atelier de Francis Alÿs, com todos os seus instrumentos de trabalho, ou seja, é possível fazermos referência a um local de identidade pessoal, pois sabemos que é um local privado, no qual foram construídas histórias e memórias que persistirão através do tempo.



Fig.4. Francis Alÿs no seu atelier

Podemos também, na mesma obra, observar os ateliers dos pintores e do carpinteiro que finaliza a obra, dando, desta forma, ainda mais ênfase ao tal ambiente privado. No entanto, podemos ao mesmo tempo verificar que está presente na obra uma antítese representada pelos não-lugares que são as ruas por onde o artista leva o díptico e por todos os edifícios sem identidade pelos quais este passa em contraste com os ateliers dos pintores, que representam um ambiente familiar, privado e, portanto, representam lugares.



Fig.5. ateliers dos artistas.



Fig.6. Francis Alÿs na performance "Set Theory".

É mais comum, na obra de Francis Alÿs, observar-se não-lugares, cuja explicação para tal, consiste no facto de este preferir os locais públicos para realizar as suas performances e gravar os seus vídeos artísticos.

“Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; artista, isto é, especialista, homem preso à sua paleta como o servo à gleba. (...) Ele interessa-se pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que se passa na superfície do nosso esferóide. (...) A sua paixão e a sua profissão é a de desposar a multidão.” (Baudelaire 1993, 15-18).

Tal como a personagem Flâneur de Charles Baudelaire, o observador apaixonado, o motivo pelo qual a sua escolha (para realização de projectos e obras artísticas) são as ruas das cidades é, principalmente, por este adorar observar a reacção das pessoas às suas performances e fazer com que as mesmas se questionem sobre o seu significado. Observar numa primeira etapa os seus comportamentos e numa segunda etapa apresentar algo diferente, inédito e curioso a um público que, por norma, não está habituado a situações fora do contexto por ele considerado normal.

Desta forma, os cenários escolhidos por Alÿs são sempre não lugares, os lugares que não se associam a qualquer tipo de identidade e com os quais não nos podemos relacionar de alguma forma, não criamos laços, nem nos sentimos ligados emocionalmente, ou seja, os lugares modernos produzidos pela evolução da metrópole, no sentido de crescimento de demanda territorial. A única coisa que pode acontecer é simplesmente identificar-mos esses lugares como sendo pontos onde já nos encontrámos (pelo facto de ser habitual Alÿs filmar em cidades importantes e capitais conhecidas mundialmente), não fazendo com que isso signifique que existe qualquer tipo de ligação sentimental, pois não passam de lugares públicos, frequentemente ocupados por milhares de pessoas, mas que não albergam ninguém de forma permanente.





### 3. Frai Alÿs e a personagem Flâneur de Charles Baudelaire

“Flâneur” é uma palavra intuitivamente entendida pelos franceses como “caminhante, andador”. Ele tem sido retratado no passado como um homem bem vestido, que passeava calmamente pelas arcadas parisienses do século XIX, um cliente sem intenção de comprar, um parasita intelectual.

Tradicionalmente, os traços que marcam o Flâneur é a riqueza, educação e ociosidade. Ele dá uma volta para passar o tempo que a sua riqueza lhe dá, tratar as pessoas que passam e os objectos que ele vê como textos para o seu prazer. Um rosto anónimo na multidão, o Flâneur é livre para sondar o seu entorno em busca de pistas e dicas que podem passar despercebidas pelos outros.



Fig.1. Flâneur (imagem criada no século XIX).

Antigamente as ruas de Paris não eram tão evoluídas como nos dias de hoje. As ruas eram pequenas e estreitas, e tornava-se perigoso circular entre elas devido à circulação dos carros.

Com a evolução da cidade e devido a uma necessidade de criar melhores condições para os pedestres, principalmente depois do início de tomada de poder de Haussmann, começaram a surgir galerias entre os blocos de apartamentos na cidade, galerias essas que possibilitavam a circulação mais segura das pessoas pela cidade. Para Flâneur essa possibilidade é o paraíso, pois é nessas galerias, com várias lojas e mercados diferentes que ele se sente em casa, esse é o seu mundo, pois permite-lhe observar todos os acontecimentos de perto, presenciar e entender problemas gerais e particulares das pessoas que vivem na metrópole.

Essas galerias, são repletas de boutiques, cada uma mais elegante e bela que a outra e isso faz com que Flâneur se apaixone e encontre nelas a cura infalível para o aborrecimento. Essas galerias são também denominadas de passagens, “les passages”, às quais Ferdinand Von Gall<sup>7</sup> denomina de “a nova invenção da indústria de luxo”, que são também consideradas os intermediários entre a rua e o interior, segundo Constantin Guys<sup>8</sup>. Baudelaire considera que sem elas, o “Flaneurismo” não teria a mesma importância, pois este era o seu ambiente favorito, o seu “chez soi”, ou seja, a sua casa. A rua passa a ser o interior para Flâneur, que se sente num ambiente de riqueza.



Fig.2. Galerias de Paris, 1835

Para Flâneur, os muros e as paredes são os lugares onde apoia o seu bloco de notas, os quiosques são a sua biblioteca e as esplanadas dos cafés são as “bow-windows” nos quais contempla o exterior através do seu interior após o trabalho.

Flâneur acha fascinante que a vida, na riqueza inesgotável de todas as suas variações, possa surgir simplesmente da calçada cinzenta de uma rua e das fachadas desposadas.

---

<sup>7</sup> Pensador de grande influência no teatro alemão do séc. XIX

<sup>8</sup> Considerado o pintor da vida moderna por Baudelaire.

A expansão da economia e indústria, tendo como consequência a explosão demográfica das cidades, em especial Londres e Paris, transformaram um normal ambiente urbano num ambiente urbano moderno, possibilitando novas formas de experimentar e novas propostas estéticas.

Baudelaire considera a cidade sedutora, principalmente os lugares por onde se deixa levar pelas suas andanças erráticas. As ruas labirínticas da cidade, constituem para Flâneur (o observador apaixonado) o fascínio da multiplicidade e do efêmero, o gosto pelo movimento (em ondas) da multidão. Ele vive do prazer de se achar no meio da multidão. Desta forma, a cidade é uma espécie de templo para Flâneur, o espaço sagrado para os seus passeios. Nela ele depara-se com uma contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença.

O Flâneur é o ser que vê a vida e o mundo de uma maneira única e particular, sem a intenção de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida para cada lugar que vê. É apaixonado pelo exterior e é na rua que encontra o seu refúgio, saindo do privativo, na busca da sua identificação com a sociedade na qual convive. O maior objectivo da sua vida é encontrar, no complexo urbano, vão, becos, por onde entrar em busca de um espectáculo para os seus “olhos sobre pernas”. Os olhos e as pernas são a essência do Flâneur e, outra característica que, em particular, o distingue de um filósofo ou de um sociólogo, é que ele procura por experiência e não por conhecimento. Para estes, grande parte da experiência acaba em conhecimento e para ele, a experiência permanece no estado puro bruto, puro, inútil, fruto do olhar ingénuo similar ao de uma criança.

Por estar no meio do que tenta descrever e não se distanciar e permanecer neutro em relação ao que observa, limita-se a identificar e revelar as modificações que vão ocorrendo na cidade e a sua história. O seu olhar é caracterizado pela distração, ele capta imagens da paisagem num estado de distração, que se caracteriza por sucessivos pontos de vista. Nesse estado, ele não só capta os sinais que lhe são transmitidos através do olhar, como também recebe sinais e notícias orais, que lhe permitem ter acesso ao simples saber, conhecimento.

Flâneur é louvado por Baudelaire, que admira o artista moderno que se emaranha na multidão para recolher impressões e as colocar no papel assim que chega ao seu atelier:

*“Para o Flâneur perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito. O observador é um príncipe que goza por todo o lado do seu estatuto de incógnito. O amante da vida faz do mundo a sua família, tal como o amante do belo sexo compõe sua com todas as belezas encontradas encontráveis ou inencontráveis; ou como o amante de quadros vive numa sociedade encantada feita de sonhos privados sobre a tela. O amante da vida universal entra assim na multidão como num imenso reservatório de electricidade.”* (Baudelaire 1993, 18).



Fig.3. Paris no séc. XIX

Para ele, uma imersão na paisagem urbana, ou seja, na cidade plena de vivências, não deve ter direcção nem propósito; tal como Francis Alÿs actua no seu dia-a-dia, na sua actividade artística, o único propósito é a realização de uma caminhada que lhe vai dar respostas às suas necessidades espirituais e criativas, através do olhar. Francis Alÿs rende-se passivamente ao fluxo aleatório de surpreendentes acontecimentos espontâneos e um sem fim de ruas.

Tal como Baudelaire descreve, o Flâneur pode ser comparado a um espelho do tamanho da multidão. Os actos artísticos de Alÿs são precisamente o reflexo de comportamentos humanos e experiências urbanas que o fazem reflectir sobre questões banais ou de grande importância para a sociedade. No entanto estas questões são exploradas por ele, de forma irónica e que nos fazem reflectir também a nós, sobre a sua importância na nossa vida.

O surgimento de espaços públicos de prazer/lazer criou uma figura pública com disposição para vagar, observar e folhear as cenas de rua: o Flâneur<sup>9</sup> e Francis Alÿs<sup>10</sup>.

*“O Flâneur é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou tarde para andar sem direcção, (...). Um excesso de ética produtiva (ou um desejo de tudo ver e de encontrar todo o mundo que conta) inibe o espírito farejador e a ambição deambulante de “esposar a multidão”. (White 2001, 48).*

---

<sup>9</sup> Personagem criada pelo poeta francês Baudelaire, elemento central na literatura crítica da modernidade e da urbanização.

<sup>10</sup> Artista belga contemporâneo, que performatiza as suas vivências na metrópole de forma a nos fazer reflectir sobre questões actuais.



Também Allan Poe fala de um homem da multidão, que pode ser considerada uma versão Londrina do Flâneur parisiense de Baudelaire. Em comparação das metrópoles, apesar de serem duas grandes capitais, Londres encontrava-se mais marcada pela industrialização. Nesse ambiente flâneur nasce praticamente destinado a desaparecer, enquanto que a Paris de Baudelaire ainda permanecia com os velhos traços de antigamente. Ao contrário do homem da multidão de que Poe fala, Flâneur vive de forma ociosa e leve, ignorando os sinais da industrialização, mantendo uma posição contra o ritmo imposto pela sociedade capitalista. Londres é descrita como uma sociedade na qual o povo não beneficia das supostas soluções para lhes facilitar a vida, uma vez que a industrialização apenas os retira da vida social e os aproxima da máquina industrial.

No entanto em ambas as personagens, existe o estado ocioso, com sensação de prazer no simples respirar e com um calmo interesse por tudo o que se passa sua à volta.



Fig. 3. Londres Séc. XIX

O homem da multidão descreve a sua experiência pessoal num café londrino, mostrando a sua habilidade de ler os sinais transmitidos pela multidão. Nesse ambiente de café, este ocupava-se lendo o jornal, observando a companhia das mesas próximas ou olhando para o exterior e apreciando a rua através das janelas. Desta forma, ele transita desde o espaço mais privado até

ao mais público, reconhecendo que o colectivo é irrequieto por natureza, sendo a rua a sua morada. Assim, com a alfabetização da população, os sinais urbanos começam a aparecer na cidade e fazem com que a sua descrição por Poe e Baudelaire tenha que ser o mais fiel possível à imagem. Para os observadores, é necessário uma atenção extrema que lhe possibilite captar todos os sinais de uma cidade em constante mudança e alteração dos mesmos.



Fig.3. Flâneur Londrino, Séc. XIX

Ao observar as pessoas que passam nas ruas, nas suas várias acções colectivas do seu dia-a-dia, surgem os dois lados de uma dialéctica típica da “flânerie”, em que existe o lado daquele que observa a todos e o lado do que permanece invisível. Se Flâneur se concentra na observação, essa atitude pode ser entendida como um acto de detective, ou por outro lado, se simplesmente se estupefacta com o que vê, pode ser um espantado, que se admira com tudo. Essa possível interpretação da sua personalidade também é encontrada no conto de Poe:

*“sentia-me num daqueles felizes estados de espírito (...) estado de espírito da mais aguda apetência, no qual os olhos da mente se desanuviam e o intelecto, electrificado, ultrapassa sua condição diária tanto quanto vívida”* (Poe 1990, 164).

O homem da multidão partilha características comuns com o Flâneur. Ambos se concentram num jogo de adivinhação pela observação, o que, de certa forma, é o jogo realizado por Francis Alÿs, sempre que caminha pelas ruas das cidades que escolhe para explorar. Ele tenta adivinhar o que se passa na cabeça das pessoas, questiona-se sobre o que as leva a passarem ao seu lado

naquele momento, ou porque estão em determinados lugares, para onde vão, de onde vieram. Tenta encontrar ligações para o que acontece na cidade à sua função artística, de que forma pode reflectir sobre o que se passa a nível social e político.

Flâneur e Alÿs só podem existir nas grandes cidades, as metrópoles, pois as pequenas não lhes oferecem o mesmo espaço para os passeios e para a observação. Passam a maior parte do seu tempo apenas admirando o espectáculo urbano, em que observam, particularmente, as novas invenções. Baudelaire afirma que:

*“(...) Todo o homem que não está oprimido por um desses desgostos de natureza demasiadamente positiva para lhe absorver todas as faculdades, e que se aborrece no seio da multidão, esse homem é um pateta! Um pateta! E eu desprezo-o!”*. (Baudelaire 1993, 18).

A multidão pode, desta forma ser considerada um ponto chave para se compreender a personagem Flâneur e o modo de fazer arte de Francis Alÿs.

Sem a multidão, Alÿs e Flâneur não teriam razões para os seus passeios, para as suas observações. É nos comportamentos das pessoas que estes se inspiram. Todos os seus movimentos, comportamentos, adaptados a um cenário específico da metrópole, fazem com que estes observadores atentos captem, de forma associativa, conceitos e ideias outrora observados. Esses conceitos previamente adquiridos, podem existir devido a experiências vividas pelos observadores, que de forma indirecta, surgem na população da cidade e que apenas são vistos e admirados por quem está atento. Para Alÿs, podem ser ideias e conceitos de ordem política e/ou social com o objectivo de criticar ironicamente, bem como conceitos que lhe surgem de forma espontânea, com o único objectivo de ironizar ou divertir.

Assim, no deambular desprovido de propósitos, o Flâneur aparece como uma imagem que se move, resultado de várias imagens fugidias do quotidiano da cidade. Na psicologia de Flâneur opera a memória que é facilmente resgatada, ou seja, as cenas impagáveis que todos nós podemos rever fechando os olhos não são aquelas para as quais dirigimos a nossa atenção segundo interesses despertados, mas sim:

*“(...) aquelas a que não prestamos atenção, que atravessamos pensando noutra coisa, num pecado, num namorico ou num dissabor pueril”*. (Benjamin 1994, 213-214).

É, portanto, desta forma que Alÿs trabalha, de acordo com as memórias que presencia no seu dia-a-dia, que quase nem nota, mas que penetram na sua mente, que nunca desaparecem e que, por isso mesmo, o fazem questionar-se sobre as mesmas: resultando numa performance.





#### **4. Síntese: Conceitos a utilizar no projecto prático**

O tema que engloba todo este capítulo, e sobre o qual se desenvolvem todos os restantes assuntos e temas de caminhadas, passeios e jornadas, não-lugares e a flâneurie, é sem dúvida o movimento.

O movimento existe, indubitavelmente, na obra de Francis Alÿs e, a partir desse mesmo conceito, tantos outros são gerados.

Como referi no primeiro ponto deste capítulo, a caminhada, termo que define uma viagem com objectivo que pode durar vários dias; o passeio, que define uma viagem descontraída, sem um objectivo específico em espécie de entretenimento e, a jornada, que define uma viagem com um objectivo e realizada num só dia, são os sub-conceitos que podem ser retirados do termo geral de movimento. Estes são, sem dúvida, o ponto de partida para o desenvolvimento do projecto prático.

Seguem-se, obviamente, os locais onde as caminhadas, jornadas e passeios são realizados. Como referido também, a maioria dos locais escolhidos por Francis Alÿs para a realização das suas performances são não-lugares. Claro que existem muitas excepções, pois os seus trabalhos são inúmeras vezes realizados em cidades, sendo que, uma peculiaridade das zonas das cidades que ele escolhe é o facto de serem, quase sempre, locais precários. De certa forma, a precariedade está relacionada com os não-lugares. O facto de não se criarem laços de familiaridade com esses locais, acaba por os deixar pobres de significado, quase como locais esquecidos, o que acaba por tornar estes locais precários.

Estas premissas ajudaram-me a perceber que o local para realização da minha performance e consequente filmagem, teria que ser um local considerado de passagem, ou seja, um não-lugar ou um local precário, de forma a manter a coerência de realizar um projecto afim do que Alÿs produz.

A questão da flâneurie aparece como forma de comparar Francis Alÿs com a personagem de Baudelaire, o que acaba por se identificar, consequentemente, comigo, tendo em conta a posição que ocupo neste projecto. O meu papel vai ser o de observador apaixonado, que absorve com o olhar todos os pormenores do que se passa na envolvente. Desta forma, eu observo as ruas da cidade, do local específico que pretendo estudar, retiro toda a informação que este me possa dar, não só do ambiente em si, como também das pessoas que o frequentam e, formulo um conceito para uma performance no mesmo.

Desta forma, e de uma maneira sucinta, posso afirmar que existem duas linhas de conceitos que serão utilizados nos trabalhosos práticos, sendo uma delas globalizante e a outra mais específica. A global trata sobre o conceito de movimento, que abrange conceitos como: a caminhada, que aparecerá numa primeira fase; o passeio, que aparece na segunda fase; o não-lugar, que é o

espaço escolhido para o palco da performance artística e a personagem do Flâneur, interpretada por mim, na fase inicial do projecto; a mais específica trata sobre o conceito de liberdade, que no projecto e no 1º trabalho, se apresenta como um estado de espírito, obtido após a passagem de uma caminhada/ jornada para um passeio.

O projecto será composto por três trabalhos, sendo o primeiro trabalho, um trabalho de vídeo, relacionado com os conceitos de caminhada, jornada e passeio, principalmente; o segundo trabalho que será um trabalho de fotografia, que irá abordar os conceitos de lugar, não-lugar e precariedade, pelos quais as personagens circulam; e um terceiro trabalho, que aborda a questão do ritmo e da memória da viagem, o que se certa forma fica, na memória, após a realização da acção. Desta forma, todos os trabalhos estarão interligados pelo conceito base de movimento.

## Capítulo III

### 1. Análise e Produção Artística

A vertente prática desta dissertação tem, como objectivos principais, pesquisar, estudar e entender todo o processo projectual do trabalho de Francis Alÿs. Tem como interesse tirar partido de meios técnicos para explorar esse tipo de prática artística, recorrendo a materiais e pessoas.

Pretende-se realizar um projecto de experimentação artística que inclui três obras informadas com o tipo de trabalho artístico produzido por Francis Alÿs, de forma a que a experiência de imersão na sua forma de produção artística seja afim. Desta forma, uma das primeiras posições a ser tomada foi o estudo de uma grande parte das obras de Francis Alÿs, no sentido de encontrar pontos de semelhança ou desavença entre as mesmas e, principalmente, características comuns que fossem passíveis de ser colocadas em novos projectos de experimentação artística.

Existem certas características que são variáveis de obra para obra, nem todos os seus vídeos de performances apresentam pontos em comum, sendo que algumas obras chegam até a ser totalmente diferentes do tipo de trabalho que pode ser considerado “comum” realizado por Francis Alÿs, como, por exemplo, a obra “El Gringo” (2002), (em que filma apenas dois cães fazendo com que o espectador passe pela experiência de sensação de vivência do momento que está a acontecer no vídeo), que é bastante particular e torna-se uma obra quase única no enquadramento do que pode ser considerada uma obra “típica” de Francis Alÿs. Grande parte das suas obras são vídeos de performances artísticas realizadas pelo próprio artista ou por voluntários que Alÿs angaria, desta forma encontra-se aqui um ponto/factor importante, imprescindível para utilização no projecto prático.

Outras características sempre presentes no tipo de trabalho de Alÿs e, que por essa razão, serão tomadas em conta e levadas a cabo no projecto prático são características como já anteriormente referidas: a caminhada, a jornada e o passeio, ou seja, de forma geral, o movimento, a acção. Assim, pode-se afirmar que este projecto prático a realizar é de total inspiração na produção, desenvolvimento e obra final do artista Francis Alÿs.

Desta forma, existiu uma análise e selecção dos trabalhos mais interessantes com pontos análogos. Dentro dos trabalhos mais influentes, para este estudo, encontram-se obras como: “Zapatos Magnéticos” (1997); “The Collector” (1991-2006); “Sometimes Making Something Leaves to Nothing” (1997); “Set Theory” (1997); “Duett” (1999); “When Faith Moves Mountains” (2002); “Walking a painting” (2002); “The Modern Procession” (2002); “Raillings” (2004); “Painting” (2008). De todas estas obras, foram filtradas aquelas pelas quais sentia mais afinidade e vontade de

realizar algo semelhante. A obra “Duett” (1999) acabou por ter mais peso na escolha e na decisão final, pois trata-se de uma obra onde os três principais conceitos, que transmitem movimento (caminhada, passeio e jornada) estão presentes, existe a representação performativa de terceiros e um objectivo a cumprir no final da acção de caminhar. Por todas estas razões, esta foi a obra de inspiração para o projecto prático.

O lugar, principalmente o ambiente citadino, demonstra também ser uma característica presente nas obras de Alÿs, de tal forma que é praticamente o único cenário escolhido para as suas performances, que se passam sempre ao ar livre e demonstrando a espontaneidade do dia-a-dia na cidade, misturada com a teatralidade propositada das mesmas. Desta forma, começou a ser importante a pesquisa de lugares, que, de certa forma, demonstrem uma certa precariedade, pois a precariedade é uma constante nos cenários das obras de Francis Alÿs. Da mesma forma que era necessário encontrar esse lugar precário, era também necessário fazer com que fizesse sentido a sua localização, assim, tomei a decisão de encontrar esse lugar na cidade onde moro, a cidade de Ovar, de forma a seguir a filosofia de trabalho de Alÿs em trabalhar na cidade onde vive, a Cidade do México (na generalidade das suas obras).

Após uma pesquisa e análise de alguns dos lugares mais precários existentes na cidade de Ovar, fosse pela falta de circulação humana nos mesmos, como pelas suas condições menos aproveitadas ou largadas à sorte do tempo, detectei lugares como a Estação de Caminhos de Ferro de Ovar e a Zona Industrial. Estes dois lugares foram documentados através de fotos e vídeos para uma análise mais cuidada e aprofundada, o que me ajudou a concluir que a Zona Industrial é um lugar mais adequado ao tipo de trabalho que se pretende desenvolver, pois permite condições de locomoção mais interessantes (pelos passeios existentes em todas as suas ruas e pelos terrenos abandonados e lugares vagos/ não lugares), bem como cenários mais apelativos e convincentes para o tipo de cenário que se pretende (um cenário de precariedade), ao contrário da Estação de Caminhos de Ferro, que se demonstrava de difícil acesso aos terrenos vagos e desocupados, bem como mais perigosa pelo tipo de indivíduos que frequentam esses mesmos terrenos de forma ilegal.

A Zona Industrial de Ovar é então o “palco” dos projectos a realizar, opção tomada após consideradas as características do lugar e de se concluir que eram as mais adequadas para tal efeito.

Após tomada a decisão do lugar passa a ser necessário a tomada de decisão sobre uma possível performance no mesmo, bem como filmagem, fotografia e recolha de sons urbanos e de interesse para os projectos. Isto porque os projectos que pretendo pôr em prática envolvem uma performance artística no local, a filmagem da mesma para a produção de um vídeo artístico e a recolha de todos os sons dessa performance para uma instalação interactiva.

Essa performance deve envolver terceiros com o objectivo de se retirar conclusões sobre a experiência destes na performance e no local onde a realizam; deve também ser filmada de dia, para garantir uma melhor segurança aos voluntários que vão ser “actores” bem como aos que vão estar a realizar todo o trabalho técnico, que passa por filmar, fotografar, conduzir as câmaras de filmagem e edição de vídeo e fotografia, bem como a presença de um microfone para captação sonora. Para além deste factor, o facto de ser necessário trabalhar durante o dia deve-se também à melhor visibilidade de todo o cenário proporcionada por uma luz natural de um dia de sol.

Depois de testes realizados no lugar com voluntários simplesmente a caminhar, sem destino nem objectivo específico, foi possível chegar à conclusão de que é necessário determinar um objectivo para que estes cumpram, ou seja, devem ter um destino, uma acção a realizar e uma função a cumprir, a fim de obterem mais motivação para a caminhada que vão fazer.

Desta forma surgiu então a seguinte ideia, dada até pelos próprios voluntários: Terem em sua posse um mapa que lhes permita seguir um caminho e atingir um objectivo no destino. Com esta premissa, faltava uma parte importante para a conclusão da performance, a presença do simples caminhante, aquele que não tem mais objectivo nenhum a não ser o de caminhar para fazer o caminho. Assim, surge a ideia de se queimar o mapa no final do trajecto por ele assinalado, de maneira a que os caminhantes se libertassem dessa obrigação dada pelo mapa e seguissem o seu caminho livremente, apenas passeando, explorando e abrindo caminho.

Com os objectivos da performance definidos, foram então organizados todos os materiais necessários, como: duas câmaras de filmar com microfone, uma máquina fotográfica, suportes de câmaras e até dois carros, os quais foram utilizados para movimentar as câmaras de uma forma mais económica e prática.



## **2. Desenvolvimento e detalhe do projecto de experimentação artística**

Tendo em conta os trabalhos de Francis Alÿs, os vídeos de performances artísticas nas ruas da Cidade do México, cidade onde reside actualmente, faz todo o sentido que o projecto de experimentação se baseie nesse mesmo formato, uma vez que o objectivo, por opção própria, é a realização de um projecto que seja afim do que Alÿs faz, sendo que pretendo estudar a sua forma de trabalhar e experimentar de que forma as caminhadas podem interferir com os lugares onde são realizadas ou vice-versa.

De uma forma inicial, comecei por analisar várias zonas na cidade de Ovar, a razão pela qual a escolha da cidade foi a minha cidade natal, passa em grande parte, por pura similaridade com o que Alÿs faz, não quer dizer que os seus trabalhos sejam exclusivos à sua cidade, até porque nem é o que acontece, no entanto, para mim faz mais sentido que assim seja, pois não existe qualquer razão ou motivação para que fosse realizado num outro qualquer lugar.

Assim sendo, tendo Ovar como cidade escolhida para o palco desta experiência performativa, estava em falta a escolha do lugar específico da cidade. Tomei como características decisivas aquelas que estavam relacionadas com o estudo que realizei sobre os lugares e não-lugares, nomeadamente os terrenos vagos e espaços pouco ou mal utilizados, bem como aqueles que são utilizados apenas como passagem, tantas vezes explorados nas obras de Alÿs. O espaço que pretendia, teria que ser de passagem, quase abandonado pela maioria da população da cidade, ou seja, servindo apenas uma pequena percentagem da população da cidade e uma ainda mais pequena de outras zonas.

Para a escolha de um local ideal para a realização do projecto, era necessário realizar um pequeno estudo pela cidade. Optei por fazer uma pequena viagem de carro por vários lugares com as características acima referidas, nomeadamente a estação de caminhos de ferro e a zona industrial de Ovar, o que me permitiu adquirir um registo fotográfico desses mesmos lugares para um estudo posterior.

Apesar de conhecer relativamente bem essas zonas, o registo fotográfico ajudou-me a reflectir sobre questões que talvez não sejam tão perceptíveis à primeira vista como, por exemplo, o facto de: A Estação de caminhos de ferro é um lugar de passagem, um lugar que oferece um pouco de perigo pela pouca vigilância do local, quer a nível de policiamento como dos próprios encarregados. Por estes motivos, é um local no qual qualquer indivíduo pode entrar e tornar-se uma ameaça à segurança pública, como é o caso de estrangeiros, sem abrigo, que acabam por se fixar nas traseiras da estação e praticando pequenos delitos, como roubos aos utilizadores da mesma.





Fig.1. Estação de Caminhos de Ferro de Ovar.



Fig.2. Estação de Caminhos de Ferro de Ovar.

As fotografias também me ajudaram a perceber alguns pontos de vista, que poderiam ser estudados para uma possível filmagem no local. No caso da Estação de Ovar, apercebi-me de que seria realmente complicado de filmar no local, pelo perigo que aquela zona representa e, também, por não ter como filmar de forma contínua e conseguindo um bom ângulo de filmagem. Desta forma, acabou por ficar de fora a hipótese da Estação, e as atenções foram viradas para a zona industrial de Ovar, tal como referido anteriormente, no primeiro ponto deste capítulo.



Fig. 3. Estação de Caminhos Ferro de Ovar.

A zona industrial de Ovar, exceptuando para quem lá exerce actividade profissional, é um local de passagem, serve acesso a algumas empresas importantes e tem ligação com a estrada nacional, de resto é um local calmo, sem grande trânsito nem circulação de pessoas, pelo que tem nesse aspecto uma grande vantagem em relação à estação de caminhos de ferro. As suas ruas são largas, com passeios de ambos os lados e boa visibilidade para todos os pontos de vista, pelo que possibilita bons ângulos de filmagem e mais segurança para os indivíduos que vão realizar a

performance, bem como para mim, que vou estar a filmar e o facto de existir pouca circulação de carros faz com que seja mais fácil a minha livre circulação pelos passeios e estrada.



Fig.4. Zona Industrial de Ovar (vista do ponto inicial de caminhada de um dos voluntários).

Desta forma, e tendo em conta o meu estudo sobre a zona Industrial, posso dizer que neste projecto encarno o papel do Flâneur de Charles Baudelaire, anteriormente referido neste ensaio. Posso considerá-lo pois interpreto neste projecto a personagem observadora, eu observo e estudo atentamente todos os pormenores envolventes da zona que escolhi para trabalhar. Tal como Francis Alÿs, antes de realizar uma performance num dado local, eu observei, retirei informações importantes e decisivas, experimentei no local, e agora preparo-me para fazer acontecer a performance baseada nesse estudo e que fará acontecer um trabalho de vídeo, um segundo trabalho de fotografia e um terceiro trabalho de interacção sonora.



## 2.1. Trabalho 1 – “Libertação”

Assim, escolhida a zona, é necessário realizar alguns testes na mesma, de forma a testar todas as condições para filmagem e para se efectuarem as caminhadas. Os testes são fotográficos, primeiramente, apenas ao local, para avaliar quais os possíveis caminhos, e posteriormente são realizados com indivíduos, para estudar os melhores ângulos de filmagem, de forma a que seja perceptível, o acto de caminhar, bem como a conjugação dos passos e do próprio corpo com o espaço. Depois dos testes fotográficos começam os testes de vídeo, que são realizados sempre com indivíduos, de forma a serem testados vários pontos, tais como: pontos de vista; relação do corpo com o espaço; luz; condições climáticas; qualidade de imagem (dependendo do aparelho usado); motivação dos indivíduos; entre outros.

Estes testes possibilitaram-me chegar à conclusão de que seria melhor filmar da parte da manhã até ao meio do dia, de forma a conseguir uma luminosidade mais agradável, expressiva e com sombras, algo que não é possível ao meio do dia, nem num dia de pouco ou nenhum sol, logo, a filmagem teria que ser realizada em dias de muito sol e, de preferência, relativamente quentes, de forma a possibilitar mais conforto a todos os participantes.



Fig.5. Caminhada de experimentação com uma voluntária na Zona Industrial de Ovar.

Numa primeira experiência a filmagem foi realizada a pé, acompanhando os voluntários. Tal como referido anteriormente, verifiquei que para dar mais motivação aos indivíduos, que inicialmente apenas circularam livremente pelas ruas da zona industrial, era necessário conceder-lhes um objectivo a atingir, pois desta forma a motivação seria maior. Então optei por lhes dar um mapa,

no qual estava traçado o caminho que teriam que percorrer até um determinado ponto, após esse ponto seguiriam livremente, caminhando, sem qualquer meta ou objectivo.

Foi combinado, juntamente com os voluntários, que teriam que procurar por um isqueiro no ponto de chegada indicado pelo mapa. O isqueiro foi colocado nesse local, sem que os voluntários soubessem onde, exactamente, ele se encontrava, de forma a proporcionar um tempo de procura.

No momento da procura os dois voluntários estão juntos, o trabalho realiza-se em equipa, pois o ponto de chegada indicado no mapa é comum a ambos. Este acto reflecte, no significado desta performance, a procura pela “libertação da obrigação”, obrigação essa que é representada pelo mapa. Esta libertação acontece assim que um deles encontra o isqueiro e queima o mapa, num acto poético de destruição do passado limitado para uma libertação que nasce das cinzas. Essa liberdade é sentida pelos voluntários assim que o mapa fica reduzido a nada e, estes podem então caminhar sem seguir uma linha, nem tendo em vista um ponto final. O ponto final é definido pelos próprios voluntários, ou seja, só terminam a sua caminhada quando assim entenderem.



Fig.6. Voluntária com o mapa (filmagem experimental).



Fig.7. Voluntário com o mapa (filmagem experimental).

Para esta performance, bastava utilizar apenas um voluntário, no entanto achei interessante a diferença de opiniões que poderiam existir no final da actividade se a mesma fosse realizada com, no mínimo, duas pessoas, além de que a dinâmica proporcionada pela existência de duas personagens é bem mais interessante.



Assim, o desafio desta performance é que os dois indivíduos sigam o caminho traçado pelo mapa, sendo este o seu primeiro objectivo; o segundo passa pela procura de um isqueiro para queimar e destruir o mapa e, ao mesmo tempo, a limitação imposta pelo mesmo; e o terceiro e último objectivo é seguir sem destino nem fim marcado, restando aos voluntários seguir livremente e sem qualquer obrigação, abrindo caminho e fazendo o próprio caminho. Por estas razões dei a este trabalho o nome de “Libertação”, precisamente pelo facto da destruição do mapa, do limite imposto pelo mesmo, simbolizar esse mesmo conceito.



Fig.8. Exemplo do mapa fornecido às voluntárias e o trajecto que estas tinham que percorrer.

Antes de realizar a filmagem da performance, e antes de explicar às pessoas, que nela iam participar, o que eu pretendia que elas fizessem, senti necessidade de elaborar um storyboard. Dessa forma, poderia ter uma noção do que seria a performance e o trabalho de vídeo no final e podia também mostrar o storyboard aos participantes para compreenderem o que era pretendido. Com esta pré-ilustração, tornou-se necessário levar estes organizadores gráficos mais além, ou seja, colocá-los em movimento também. Surge assim a animação em vídeo do storyboard, o que se tornou num ponto de partida e orientação fundamental para o vídeo da performance artística

Este storyboard surge como o 1º esboço do trabalho, sendo uma espécie de estudo para o vídeo, representa ao mesmo tempo, o tipo de estudo também realizado pelo artista Francis Alÿs, pois também ele, como anteriormente referido nesta dissertação, elabora pequenos desenhos, storyboards e animações que funcionam como um estudo das suas performances e vídeos a realizar. É desta forma que é possível corrigir previamente e prevenir algumas situações que no momento do acto artístico podem passar despercebidos ou até mesmo falhar:

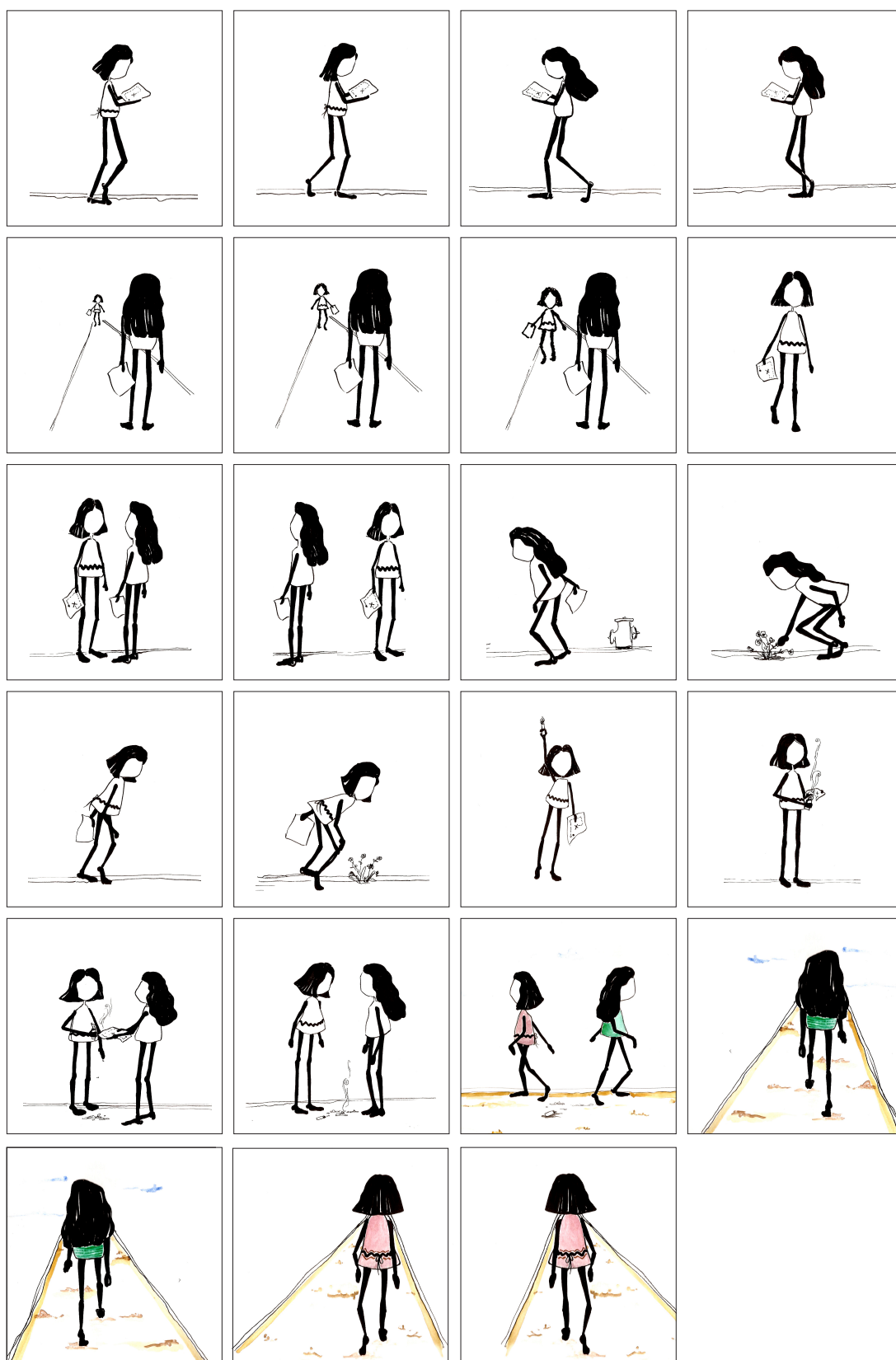


Fig.9. Storyboard do projecto / filme "Libertação".



Depois de todos os estudos teóricos e práticos, era necessário testar no local, na zona industrial. Foi delimitado um trajecto específico, esse trajecto aparece delineado no mapa que cada uma das voluntárias (Sílvia Peralta e Ana Costa, duas amigas que se disponibilizaram a ajudar no projecto) possui e que lhes indica, obviamente, o ponto de chegada. Tal como ambas puderam verificar no storyboard e através da minha explicação do projecto, já sabiam que assim que chegassem ao local indicado teriam que procurar pelo isqueiro, queimar, com o auxílio do mesmo, os mapas que possuíam e depois disso seguiam, conjuntamente ou separadamente os seus caminhos para a direcção que quisessem, o tempo que lhes apetecesse.

Foram realizadas algumas filmagens, tendo em conta as premissas anteriormente referidas, sobre o que os voluntários tinham que fazer no local onde a acção se vai passar. Esses primeiros registos revelaram acções que poderiam ser mais expressivas e umas cenas que poderiam ser mais bem aproveitadas, bem como uma ideia do tempo que iria ter o filme final, mais ou menos 10 minutos de filme.

Assim, escolhido o dia de sol, relativamente quente, passámos à realização do vídeo final. Dentro da zona industrial, foi delimitada, através do mapa (como se pode observar na imagem do mapa em cima), uma área na qual as voluntárias iriam circular até ao ponto de chegada, a partir desse ponto podiam circular até onde quisessem, sem restrições.

Existiram dois carros, cada um com uma pessoa a suportar a câmara de filmar e cada um a acompanhar uma das voluntárias. Esta acção passa-se na parte inicial, antes do encontro entre as duas no ponto que delimita o final, assinalado pelo mapa. Desta forma, podemos dizer que existem quatro fases de acção diferentes, sendo elas: a primeira fase, em que caminham sozinhas, seguindo o trajecto delimitado pelo mapa; a segunda fase em que se encontram no ponto assinalado e procuram pelo isqueiro nessa mesma zona; a terceira fase, na qual queimam os respectivos mapas e, por fim, a quarta e última fase, em que seguem os seus caminhos livremente e sem qualquer restrição ou objectivo senão o de caminhar.

As voluntárias, Sílvia e Ana, são acompanhadas pelas câmaras que são suportadas, uma por mim e outra por um voluntário num outro carro. A partir do momento em que se encontram, está apenas uma câmara a filmar a acção, para que não se observe o outro carro e câmara em nenhum plano.

O tempo de vídeo do percurso que estas percorrem até ao local de encontro, é o tempo real, não houveram cortes nem qualquer edição a nível temporal. Desta forma, essa primeira fase é longa, pois a distancia, de cerca de 500m está marcada pelos passos constantes, enfatizando o acto de caminhar e envolvendo o espectador nesse embalo, criado pelo som dos passos e pelo próprio movimento. O movimento produzido pelos passos delas, que se encontram numa caminhada, faz com que o conceito “movimento” esteja presente nesta experimentação artística, não só pela

caminhada em si, como também pela procura, a segunda fase, na qual elas se encontram e na qual o exercício constante, entre caminhar, correr, explorar, olhar, entre outras acções, proporciona um movimento irrefutável. Este continua presente no acto de queimar os mapas, ou seja, na terceira fase e, conseqüentemente, na quarta fase, da caminhada livre.

Desde o início do vídeo até ao final da terceira fase, o filme está a preto e branco, é possível perceber que é de dia, pelo contraste luminoso e pelas sombras das voluntárias no chão, mas não é possível perceber a cor do ambiente envolvente, apenas o básico é perceptível. Temos então, até ao final da terceira fase, uma certa limitação no que observamos, algo está a ser bloqueado e funciona como uma espécie de filtro. Esta tentativa de bloqueio funciona como uma ligação com o observador do filme, ou seja, as personagens estão de certa forma limitadas, o seu caminho está condicionado e reduzido ao trajecto delimitado no mapa que possuem. Existe, então, uma tentativa de limitar também o observador, fazendo-o conectar-se ao filme. O observador não está limitado fisicamente, como os voluntários estão, mas está de uma forma mental, que lhe é imposta pelo próprio vídeo, tal como o mapa impõe o caminho às que o possuem.



Fig.10. Frame do vídeo final (Sílvia).

De uma forma poética, exprime-se a liberdade através da destruição do que a limita, neste caso, isso acontece quando a Sílvia e a Ana queimam os mapas que lhes indicam o caminho. Desta forma elas libertam-se para um caminho sem limites, para um destino que elas escolham. É nesta fase, a quarta e final, em que as cores aparecem no filme, para simbolizar a tal liberdade. Aqui já é possível observar com mais clareza e com mais pormenor o cenário que as envolve e perceber mais pormenores. Assim, existe também uma ligação com o observador no sentido em que a sua mente se sente mais livre, mais capaz, e encontra a possibilidade de ver mais além.



Fig.11. Frame do vídeo final (após queimarem o mapa).

Após a destruição dos mapas e de a imagem ter ganhado cor, pode-se observar Sílvia e Ana a abandonarem o local onde se encontraram e a seguirem direcções opostas. Curiosamente, Ana seguiu pelo caminho por onde Sílvia chegou ao local de encontro e vice-versa. Nada foi combinado, nada foi imposto por mim, apenas lhes foi dito, antes de começarem a caminhada que podiam seguir pelos caminhos que bem entendessem. Achei interessante o que aconteceu espontaneamente e decidi fazer mais umas filmagens de vários pontos de vista da cena de partida, o que acabei por incluir no vídeo final. Não andaram muito mais que 300m cada uma, após abandonarem o local, talvez porque a zona era muito grande e parecia interminável para quem se encontrasse nas suas ruas, sem um indicador que acabaria mais cedo ou mais tarde, que fazia lembrar, até, um labirinto.



Fig.12. Frame do vídeo final (Ana abandona o local de encontro e segue a sua caminhada).

Todo o som real do vídeo teve que ser retirado, devido não só ao ruído de fundo que perturbava imenso ao som dos passos, que era o interessante de ouvir, bem como ao facto de durante as filmagens se ouvir os sons do carro que as acompanha, de forma constante, e até algumas indicações dadas por mim e pelo outro acompanhante que filmava.

Assim, de forma a se incluírem os sons reais no vídeo, foi necessário que cada pessoa gravasse o som dos seus próprios passos a andar, para que eu pudesse incluir os sons na montagem final. Para além dos passos, foi também gravado o som do ambiente, o som do isqueiro, o papel a queimar, entre outros pormenores.

No final de todas as gravações, achei importante perguntar à Sílvia e à Ana, as voluntárias neste projecto, o que tinham retido desta experiência, o que sentiram após a destruição do mapa, o que as fez seguir pelos caminhos inversos. Pelo que me responderam o seguinte:

Sílvia: “Achei esta experiência interessante, pois também estudo na área artística e já conhecia, embora muito pouco, o trabalho de Francis Alÿs. Não criei qualquer tipo de expectativa relativamente ao que iria acontecer após a destruição do mapa, simplesmente cheguei ao dia da gravação e foi engraçado ter sentido aquela sensação de liberdade. O facto de ter um mapa e seguir pelo caminho que ele me indica faz com que me sinta segura, sabendo o que vou fazer pois ele indica-me a direcção a tomar. Quando deixei de o ter, invadiu-me uma série de opções, tantas que acabei por seguir em frente, pois como a minha decisão deveria ser rápida, segui o meu instinto. Continuei a andar, cerca de 300/350m e dei por terminada a minha caminhada.”

Ana: “Foi completamente diferente de tudo o que já fiz, falando sobre trabalhos académicos. Foi enriquecedor, uma vez que aprendi um pouco mais sobre arte contemporânea, uma área com a qual não estava minimamente familiarizada. Como as premissas eram sobre continuar a caminhar, por onde eu quisesse após queimar o meu mapa, fui em frente, não havia razão para voltar para trás, preferi seguir por um caminho diferente e novo. Como já não tinha o mapa, e já não sabia por onde devia ir, simplesmente caminhei até me sentir cansada. Quando me comecei a sentir mais quente com o calor, decidi parar, pois comecei a sentir sede e achei que o ponto final da minha caminhada era ali.”

Tendo em conta os relatos da Sílvia e da Ana, pode-se concluir que ambas sentiram a limitação imposta pelo trajecto traçado no mapa, mas assim que o queimaram conseguiram sentir-se livres do mesmo e percorrer instintivamente o caminho que lhes pareceu melhor. Sentiram-se enriquecidas pela experiência da performance, o que era um dos meus objectivos também, ao incluí-las no projecto como voluntárias. Desta forma, posso concluir que o trabalho de performance e vídeo foi um sucesso e os objectivos foram cumpridos.

## 2.2. Trabalho 2 – “Escada”

Um segundo trabalho, surge em sequência e seguimento deste primeiro, e trata-se de um trabalho de fotografia. As fotografias que foram sendo recolhidas durante o primeiro trabalho, formaram um conjunto interessante de análise e um bom material passivo de ser trabalhado num novo conceito, referente, porém, sempre ao conceito base: o movimento.

Como no primeiro trabalho, os pontos/características mais importantes de se notar foram os actos de caminhar e passear, tornou-se necessário tornar presente, de forma mais intensa e com um valor mais acentuado, as características principais dos locais por onde as voluntárias se deslocaram, apesar dos mesmos aparecerem inúmeras vezes e de forma inevitável, no filme produzido. No entanto, apesar de os lugares estarem presentes em imagem, faltava criar um ponto de partida para a reflexão sobre os mesmos, sobre as suas características e de que forma este local específico (Zona Industrial de Ovar) influencia as pessoas que por ele passam.

A Zona industrial de Ovar pode ser caracterizada por uma zona com locais de passagem, ou seja, ninguém cria laços afectivos, emotivos ou de outro tipo sentimental com um local usado somente para satisfazer uma necessidade provisória.

Tal como referenciado no Capítulo II desta dissertação, os lugares e os não lugares são locais que se caracterizam, respectivamente por serem lugares onde se criam laços afectivos, como por exemplo os nossos lares, compartilhados pela família, no qual se vivenciam experiências marcantes na vida das pessoas e que contribuem para a evolução emocional de cada indivíduo, e lugares com os quais nem temos tempo de construir uma empatia, pois utilizamos apenas como espaços de passagem e não perdemos muito tempo no mesmos. Já os terrenos vagos, são espaços que nem de passagem servem, estão colocados ao abandono, ou simplesmente nunca teve interferência com os mesmos, logo são mais susceptíveis a situações precárias.

A precariedade pode, em certo ponto, ser relacionada com um lugar vago, pois caracteriza um espaço ou uma situação não confortável ao ser humano, no qual a ordem é fraca, por vezes inexistente e a compreensão da sua existência nem sempre é possível. Por outro lado, a precariedade caracteriza também algo de muito negativo, em constante sentido decrescente, nada agradável e pouco confiável.

Ora, na Zona Industrial de Ovar, é possível depararmo-nos com estas três características (terrenos vagos, não-lugar e precariedade), em vários locais da mesma. Quer seja por terrenos não ocupados, simplesmente abandonados e sem qualquer tipo de possibilidade de passagem pelos mesmos, quer seja pelos seus terrenos com edifícios em ruínas que acabaram por se tornar



depósitos de lixo. As estradas, largas, nessa zona, destinam-se à circulação de camiões e carros de trabalhadores na sua maioria, e as fábricas só estão em funcionamento durante horário laboral, ou seja, não existe ninguém a habitar aquele espaço a tempo inteiro.

Desta forma, foi então realizada uma recolha fotográfica pelo espaço da Zona Industrial de Ovar, durante e após a ocorrência da performance, que me possibilitou um estudo das mesmas para chegar a um conjunto de fotos de interesse e relativas aos conceitos em cima mencionados.



Fig.13. Teste de fotografia na Zona Industrial de Ovar.



Fig.14. Teste de fotografia na Zona Industrial de Ovar.

Como se pode observar nas imagens em cima, as linhas de horizonte têm níveis diferenciados. Decidi fotografar a linha do horizonte num nível diferente para cada situação/ característica específica, pois penso que dessa forma existe uma melhor qualificação das características de precariedade, lugar vago e não lugar. Existe aqui uma ordem crescente de importância, por assim dizer, de espaços, sendo que a precariedade pode-se considerar o pior e o não-lugar o melhor, destas três situações.

Ao mesmo tempo, este desnivelamento, quando posicionado em forma visual de escada, sugere a passagem de um ponto A para um ponto B. Há uma situação de movimento, ou pelo menos sugere a possibilidade de essa situação existir. Assim, não só as voluntárias passaram por

aqueles locais, passeando, caminhando, como também surge a oportunidade de todo o observador se sentir nesses locais, de se transportar para o local sugerido na imagem e subir esses degraus análogos.



Fig.15. "Escada".

As fotografias em cima, fazem parte das três fotografias finais, escolhidas para fazerem parte deste segundo trabalho que pretende a reflexão, por parte dos observadores, sobre estes locais e, acima de tudo, sobre o movimento. A passagem de algo de um local para o outro é consequência do movimento, que deve existir para que essa passagem aconteça, aqui essa passagem é representada por uma escada, cujos degraus são metáforas das características que cada local possui.

O contraste criado pelo passeio, com cores terra, pelos arbustos e árvores verdes e pelo céu azul, possibilita uma leitura mais rápida e intuitiva, pois é muito fácil distinguir claramente os diferentes tons, o que torna mais rápida a percepção da linha de horizonte. A percepção desta linha é de grande importância para se fazer a analogia com a escada e o conceito de movimento inerente a esta.

Na parte técnica, ou seja, na construção deste trabalho foi necessário uma máquina fotográfica com um tripé, sendo que a direcção da lente mudava, consoante a altura da linha do horizonte que eu pretendia. As fotografias foram retiradas a meio do dia, como referido anteriormente, um dia de sol, o que possibilitou uma boa iluminação. Foram fotografados os locais consoante o que cada um representava. Primeiramente fotografei locais e paisagens que lembravam a precariedade, por objectos e lixos espalhados, arbustos e árvores a crescer sem qualquer tipo de controlo, terrenos



por limpar, entre outros aspectos. Depois foram fotografados os lugares vagos, pelos terrenos com construções por terminar, outros com construções prontas para arrancar, lugares simplesmente abandonados e até alguns que tinham sido abusivamente ocupados. Por fim foram fotografados os não-lugares, que se trataram basicamente das ruas e estradas nas quais passam os camiões e os carros de pessoas que trabalham nas empresas localizadas nesse local.

A escolha das fotografias finais foi realizada depois da impressão de todas as fotografias que compreendo serem de interesse, para poder ver, de forma mais clara como funcionavam em papel e o que necessitava de ser alterado a nível de luz, contraste, temperatura, etc. Depois de realizada a escolha de cerca de 11 fotografias estas foram arranjadas e foram novamente imprimidas, para se escolher finalmente as últimas três.

Posteriormente, as imagens foram tratadas em Photoshop CS3, e foram realizados arranjos nas opções de exposição, contraste e temperatura, tendo sido todos aumentados os valores, consoante as necessidades. Desta forma, foi possível obter uma imagem mais equilibrada a nível de cores e manter assim uma narrativa visual coerente e harmoniosa. A nível da realização prática, as fotografias são imprimidas, coladas posteriormente em K-line, coladas numa superfície vertical, alinhadas horizontalmente e colocadas num local estratégico à compreensão das mesmas.

Com a realização deste trabalho, posso concluir que foi possível a sugestão de movimento a partir de imagens estáticas, locais que aparentemente não possuem qualquer tipo de actividade podem tornar-se activos a partir do momento em que a sua imagem é transportada para uma outra dimensão, e quando colocada em conjunto com outras imagens sugerindo movimento a partir de um conjunto. Este efeito só é possível com um mínimo de duas imagens, sendo que com uma terceira, já possui um diálogo mais consistente.

### 2.3. Trabalho 3 – “Memória Suspensa”

Surge então um terceiro trabalho, também em seguimento dos outros dois, no sentido de explorar uma dimensão diferente do conceito de movimento. Este trabalho trata-se de um projecto apenas de som, no qual foram exploradas várias maneiras de conjugar movimentos rítmicos.

Após a gravação do vídeo para o 1º trabalho, pude aperceber-me, durante a edição do mesmo, que os tipos de sons existentes sugeriam diferentes ritmos. Existiam vários tipos de registos, como o caso das vozes, tanto a minha voz que dava as instruções aos voluntários, como as vozes deles; os sons dos passos, que estes produziam ao caminhar pela brita ou cimento; o som ao acender o isqueiro e consequentemente do papel a queimar e até o som do próprio ambiente que nos rodeava.

Todos estes sons foram retirados isoladamente do vídeo e trabalhados posteriormente no GarageBand, um programa para edição de som. Foi depois dessa recolha, a recolha de 4 sons diferentes: o som dos passos, o som do isqueiro, o som das vozes e do ambiente, que pude realizar uma análise a cada um desses sons separadamente e estudar de que forma estes poderiam ser conjugados numa peça musical ritmada. A escolha deste 4 sons específicos e a exclusão, desde o início, do som do papel a queimar e do carro que seguia, com a câmara, os voluntários, deve-se ao facto de serem sons desinteressantes, na minha opinião, para a produção da peça, bem como são, ao mesmo tempo, sons de menor importância e relevância para a questão do movimento.

Nesta peça o movimento acontece, pois existem dois sons que aparecem contínuos e com um seguimento linear do início ao fim da peça sonora, são eles: os sons dos passos, que como o próprio nome sugere, é uma acção de movimento contínuo com a finalidade de partir de um ponto A e chegar a um ponto B, este som aparece desde que a peça começa até ao final, e vai tentar induzir, nas pessoas que vão interagir com esta obra, a comunhão dos seus próprios passos com os passos que ouvem na peça, de uma forma simbólica; e o som do isqueiro, que durante toda a peça surge como som de fundo, introduzindo um ritmo equivalente ao de uma batida musical, de forma a conjugar todos os restantes sons, que parecem dispersos, e embeber os mesmos num todo.

Para além dos dois sons contínuos, existem mais dois sons, que aparecem descontinuamente depois de alguns segundos do início e permanecem até ao fim, são eles: os sons das vozes, tanto a minha voz que dá instruções, tal como referido anteriormente, como a voz das voluntárias; e o som do ambiente que aparece sempre que uma voz se ouve. Estes dois tipos de som, começam de forma crescente, atingem um certo nível de altura e depois, até ao final, vão decrescendo, tanto

em quantidade de vozes como de volume. Esta diferenciação na intensidade sonora, acontece pois serve para tentar ilustrar, desta forma, os diferentes momentos/ etapas pelas quais as pessoas passam desde o início ao fim do espaço de interação.

Estes momentos/etapas, acontecem devido ao local onde o projecto de interação vai estar inserido. Para este projecto, o local escolhido para a sua aplicação foi o final do corredor, a escadaria para os andares superiores do 1º piso do DeCA, da parte traseira do departamento. Este local foi o escolhido, devido ao facto de ser uma zona mais calma do que a da escadaria da entrada, uma vez que passam por lá menos alunos, fazendo com que se torne numa zona menos ruidosa podendo, por isso, proporcionar às pessoas que por lá passem, uma experiência de imersão mais profunda no trabalho e por isso mais interessante.



Fig.16. Escadaria traseira (zona do trabalho 3).

Além disto, os próprios passos das pessoas produzem um certo ritmo sonoro, conseguido através do movimento de cada pessoa ao caminhar e ao subir as escadas, o que acaba por provocar e levar à comunhão dos ritmos produzidos pelas pessoas, naquele momento e local específicos, com o som que estas ouvem ao passar no local.

O início da peça será no início das escadas, mesmo antes de chegar a elas, onde se ouvirá já o som que é transmitido pelas 4 colunas de som. As colunas ficarão organizadas consoante a necessidade acústica para se conseguir uma maior envolvimento de som. Desta forma, duas colunas ficarão mais em cima e as outras duas mais em baixo, distribuídas pelas escadas, tal como se pode ver nas figuras em baixo:

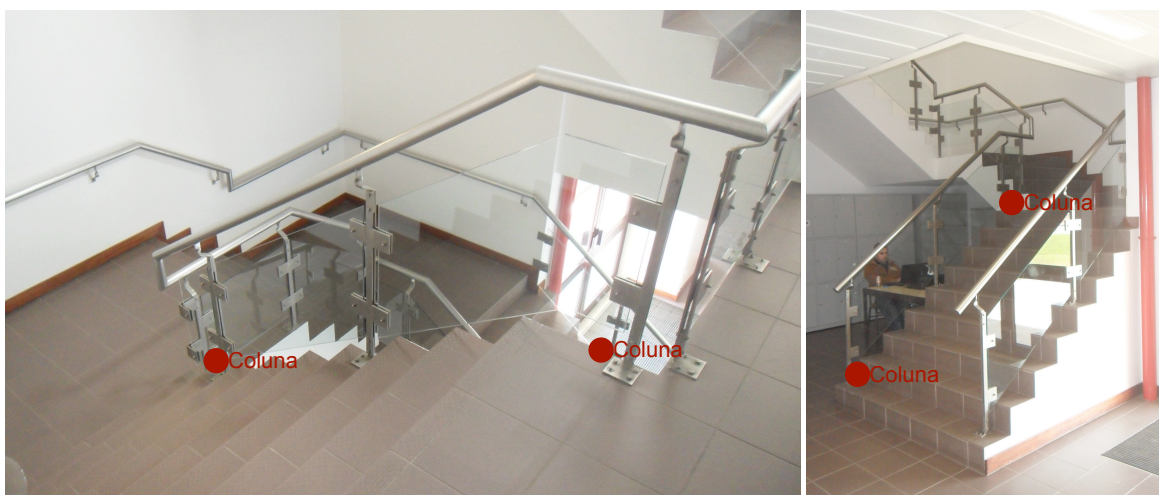


Fig.17. Esquema da distribuição das colunas pela escadaria.



Fig.18. Esquema da posição do MP3.

Tal como se pode observar nas fotos em cima, será colocado um MP3, que terá duas saídas para se ligarem dois conjuntos de colunas. As colunas estão colocadas estrategicamente, de forma a que o som acompanhe as pessoas desde o início das escadas até ao segundo piso. Outra razão para as colunas serem colocadas dessa forma é a facilidade na arrumação dos fios e a forma mais fácil de esconder os mesmos, deixando a zona da acção mais limpa e discreta. Por sua vez, o MP3 fica colocado na parede das escadas, mais em baixo, de forma escondida, tal como os fios que ligam todas as colunas ao mesmo. O propósito para os fios e o MP3 ficarem colocados de forma escondida, é o de tentar fazer passar despercebidos os objectos técnicos, necessários para a concretização do projecto.

Após a realização de uma pequena experimentação, no local, do tempo que uma pessoa leva a subir as escadas, desde o 1º piso até ao 2º piso, foi-me possível constatar que em média, uma pessoa demora cerca de 15 a 20 segundos para percorrer essa mesma distância<sup>1</sup>. O teste foi realizado com duas pessoas, uma a subir com maior rapidez do que a outra, sendo que normalmente, as pessoas sobem as escadas com mais calma, até por uma questão de segurança. Na situação inversa, ou seja, quando as pessoas descem, o tempo perdido é cerca de 15 segundos, numa situação normal, ou seja, descendo as escadas sem pressa e em segurança. Assim, o tempo máximo que a peça tem é de 20 segundos, pois, de forma geral, é o tempo que uma pessoa, numa situação normal, demora a subir ou a descer as escadas.

Como o som vai ser uma constante nestas escadas, a peça sonora é editada para se apresentar em loop, ou seja, sempre que chegar ao fim, recomeça. Não terá nunca um tempo de silêncio, funcionando como uma espécie de fantasma, uma recordação, deixada no ar, de uma acção, um movimento, uma caminhada e jornada realizadas por alguém em algum espaço, ou seja, uma memória suspensa. Desta forma, todos os que nesta escada passarem irão fazer parte dessa mesma caminhada, irão usufruir dessa memória lá deixada para ser partilhada, pois, no fundo, todas as pessoas partilham as suas vidas, as suas caminhadas num espaço de convívio e vivências importantes que é uma academia.

Quando contamos a alguém uma história de uma vivência, uma caminhada que fizemos na vida, mesmo que existam suportes de imagem que demonstrem essa mesma caminhada, uma das coisas que mais fica marcada na nossa memória é sem dúvida a palavra, o som proliferado que chega ao nosso entendimento através de códigos por nós mesmos descodificados. Ora esta peça, nada mais é do que uma história de uma caminhada, marcada por movimento através de vários ritmos, o que nos faz memorizar mais depressa o que nos é contado. A razão para esta memória se situar na escadaria é o facto de esta simbolizar uma passagem, uma travessia, de um ponto para o outro, tal como uma ponte.

---

<sup>1</sup> Teste realizado com cronómetro.

## Capítulo IV

### **Análise crítica e conclusiva dos trabalhos de projecto desenvolvidos**

Tomei, como elemento principal para a definição destes três trabalhos, o conceito de movimento, uma vez que, este é o conceito a partir do qual toda a dissertação se desenvolve. É o conceito que define não só as acções produzidas por Francis Alÿs, como também as acções do público que se depara com as suas obras. Termos tão várias vezes utilizados neste estudo como, por exemplo: vídeo, imagem, acção, caminhada, jornada, passeio, mudança, alteração, deslocação, performance, entre outros, são todos significantes de movimento, pois todos eles causam, no nosso subconsciente, a visualização simbólica de algo movível.

A partir desta premissa, começaram os estudos de possibilidades de performances, vídeos e fotografias que sugerissem o conceito de movimento e incluíssem estudos com voluntários, para que o conceito fosse explorado o mais abrangentemente possível. Sendo que, a possibilidade de uma interacção com som surgiu depois da recolha de imagens com o mesmo, quando após a visualização das imagens captadas, me pude aperceber da sugestão rítmica dada por sons como as vozes dos voluntários e a minha própria voz que dava instruções, o som do isqueiro com o qual se pega fogo ao papel e o próprio som dos passos ao passar pelos passeios e estradas.

Nos vários dias de gravações, foi possível recolher informação de vídeo, através das câmaras utilizadas, conseguindo obter imagens de sugestão de movimento bastante expressivas, que comunicam claramente a caminhada e jornada, bem como a informação fotográfica, que me permitiu recolher, para além das imagens dos voluntários a participar na acção, imagens dos locais pelos quais eles passaram durante a mesma. Esses locais demonstram a zona Industrial de Ovar, uma zona que, tal como referi anteriormente, se trata de um não-lugar, pois as suas ruas servem apenas de passagem e a sua frequência é apenas temporária, não possibilitando qualquer tipo de ligação emocional.

É no trabalho de vídeo, “Libertação”, que se recolhe todo o restante material para o segundo trabalho “Escada” e para o terceiro trabalho “Memória Suspensa”, pelo facto de ter tido a possibilidade de reunir todas as condições técnicas necessárias para esse efeito.

A montagem e edição das imagens captadas durante a filmagem, demonstraram que a caminhada/ jornada realizada, transmite o efeito de movimento, não só pelo caminhar, os passos das voluntárias, como pelas acções por elas realizadas, como a caminhada até ao ponto de

encontro (uma jornada com o objectivo de chegar ao local indicado pelo mapa; como a procura pelo isqueiro (que acaba por ser uma jornada dentro da própria caminha, pois existe um objectivo a cumprir: encontrar o isqueiro) e o uso do isqueiro para queimar o mapa, libertando-se, dessa forma, da obrigação a cumprir, podendo agora passear livremente.

Com este primeiro trabalho, foi possível pôr em prática vários sub-conceitos de movimento, experienciando a forma como estes influenciam a postura e estado de espírito das pessoas que executam a acção, pois ambas se sentiram presas ao mapa, numa primeira parte e, sentiram-se demasiado livres numa última parte, pela falta de um guia, uma premissa para as levar a algum lugar.

Assim sendo, o trabalho “Libertação” apresenta-se como um trabalho de teste de emoções e tentativa de encontrar reacções a essas emoções experienciadas pelas voluntárias através da acção e movimento. Essas reacções podem-se verificar facilmente no vídeo, tanto pelo facto de sempre demonstrarem preocupação pela procura e cumprimento do objectivo, como pela maneira como estas se separam sem sequer olhar para trás, após a sensação de libertação que experienciaram.

Este trabalho apresenta traços semelhantes a trabalhos produzidos por Francis Alÿs, no sentido em que muitas das características nele encontradas vão de encontro a características específicas recorrentes de algumas obras de Alÿs. Essas características podem ser encontradas principalmente nos conceitos explorados no trabalho “Libertação”, como, por exemplo, o conceito de movimento, existente em todas as suas obras, mais especificamente o conceito de caminhada, que pode ser encontrado em obras de Alÿs como “Zapatos Magnéticos” (1994) e “The Collector” (1991-2006). Isto porque em ambas as obras se pode encontrar uma viagem com objectivo e um caminhante, tal como no trabalho por mim produzido. Outro conceito importante, trabalhado várias vezes nas obras de Alÿs, é o estado de espírito, neste trabalho reconhecido como liberdade e, que é visível em tantas obras de Alÿs como “When Faith Moves Mountains” (2002), na qual é possível observar o espírito de entreajuda entre os voluntários da performance com o objectivo de atingir um fim, a obra “Guards” (2004), na qual podemos observar os soldados representando um papel, estando presos a uma obrigação e passando por um momento um pouco perturbador.

Outra coisa em comum entre algumas obras de Francis Alÿs e este primeiro trabalho “Libertação”, é a estrutura formal dos mesmos. Existe uma caminhada, uma jornada ou um passeio, num local simbólico e com a intenção de atingir um objectivo que exija reflexão por parte do espectador.

A partir das imagens, e durante a captação de vídeo e fotografia deste primeiro trabalho, pude obter um grande registo de imagens estáticas, tanto da performance como dos locais onde esta foi



realizada. Parti, então, para uma análise das mesmas, de forma a proceder a uma escolha, para a realização do segundo trabalho: “Escada”.

Este trabalho, tal como referi no capítulo anterior, consiste em três fotografias, que funcionam em conjunto, como um todo, pois apesar de cada uma ter autonomia pelo seu significado, a obra em si, só fica completa com a junção das três fotografias. Isto porque, cada uma delas representa um local diferente onde a acção performativa decorreu: a primeira é a imagem representativa de precariedade, pelo lixo que se encontra pelo chão, o poste caído junto à vegetação, por sua vez não cuidada e selvagem; a segunda é a imagem de um lugar vago, um local onde o terreno transmite a necessidade de que algo nele seja construído ou no qual algo estava para acontecer e não chegou a acontecer de facto, no fundo um lugar incompleto; e a terceira é a imagem de um não-lugar, a imagem de uma estrada que serve de acesso a lugares.

Estas imagens, têm em comum as cores: da estrada, a linha do horizonte e o céu, que por sua vez contrastam significativamente, demarcando profundamente a linha do horizonte e transmitindo, em conjunto, o efeito visual de escada. Este efeito que é possível verificar ao observar as três imagens em conjunto (sendo que a primeira imagem tem a linha de horizonte mais a baixo, a segunda mais centralizada e a terceira, a linha de horizonte mais elevada) comunica ao nosso subconsciente, fazendo apelar a uma visualização mental de uma escada. A analogia à escada é quase imediata ao observar estas três imagens em conjunto, não só pelo efeito crescente dado pelas linhas do horizonte, como pela sugestão de evolução dada pelos diferentes níveis.

Desta forma, o objectivo deste segundo trabalho é levar as pessoas a pensarem na escada através da analogia das figuras com a mesma e reflectirem sobre o facto de esta as levar para um outro lugar, uma outra realidade e, que certa forma, se relaciona por isso, com a caminhada que fazemos para nos deslocarmos de um ponto A a um ponto B. Assim, este trabalho têm em comum com algumas obras de Francis Alÿs o conceito de caminhada, que não é sugerida através da imagem de uma pessoa a praticar essa acção, mas através da comparação de imagens presentes e imagens mentais.

Como os sons que se puderam obter das gravações que foram feitas são bastante interessantes, ficaram, desde a primeira recolha, em análise para uma possível acção com os mesmos. A sugestão rítmica dada por esses sons funcionou como uma primeira razão para a aplicação destes num 3º trabalho de instalação no DeCA: “Memória Suspensa”. O nome “Memória Suspensa” define precisamente as memórias captadas que, com o auxílio de colunas são projectadas em som num determinado espaço, as escadas. Espaço este escolhido, tal como referido anteriormente, por sugerir a passagem de um ponto A a um ponto B e, por isso, trazer à consciência de cada um, através da associação, o acto de caminhada. Por sua vez, a caminhada define uma acção de movimento, e este é sugerido pelo ritmo produzido pelos diferentes sons.

O objectivo deste trabalho de som, é fazer com que as pessoas se envolvam com o som naquele espaço e se sintam integradas naquelas memórias que ali ficam suspensas. O registo sonoro de uma viagem é uma parte importante que podemos reter como recordação da mesma. Isto porque o resultado de uma caminhada/ jornada ou um passeio, para além de imagens movíveis ou estáticas, é sempre a lembrança da mesma, daquilo que retemos da viagem que fizemos. Desta forma, é precisamente através dos sons e imagens, do que nos foi transmitido visualmente e auditivamente durante esse percurso, que fazemos associações a momentos que passámos. Surgem assim as recordações, que ficam para sempre gravadas na nossa memória.

Existe, neste trabalho, para além do conceito principal de movimento existente em todos os três trabalhos, o conceito também de caminhada, tal como em muitas das obras de Francis Alÿs, sugerida aqui através de som, remetendo o observador para o espaço onde a acção se realizou.

Estes dois últimos trabalhos já não têm em comum com as obras de Francis Alÿs, a estrutura formal. Optei por tentar procurar novas formas de suporte do conceito de movimento, explorando-o ao máximo nesse sentido, sendo que, tanto o trabalho “Escada” como o trabalho “Memória Suspensa” se apresentam como experimentações sem inspiração na estrutura formal do trabalho produzido por Alÿs, mas sim, numa procura pessoal de encontrar novas formas de comunicar movimento. Assim, no trabalho “Escada” exploro o conceito de movimento através da analogia de imagens que nos fazem subentender acção. Já no trabalho “Memória Suspensa”, o conceito de movimento é explorado através da memória que fica de uma acção produzida.

Posso, de uma forma geral, concluir que, todos os três trabalhos se apresentam como estudos e explorações de movimento e tentativas de sugerir caminhadas de formas diferentes, ou seja, sem sempre as demonstrar através de imagens movíveis, tendo em conta outros formatos de apresentação visual, como a fotografia e o som, estimulando a imaginação do espectador e o seu sentido poético.

## Capítulo V

### Análise Conclusiva

Esta dissertação, que aqui se insere no campo dos estudos e prática de arte contemporânea, deve ser entendida como uma forma de pensamento em relação às artes visuais contemporâneas aqui discutidas: Performance Arte e Vídeo Arte e, em relação à questão do conceito de movimento na obra de Francis Alÿs, o artista que foi o foco desta análise.

Nos primeiros dois capítulos abordei as questões mais importantes, relativas às palavras-chave das quais partem este estudo e, que são de extrema importância para a realização dos trabalhos práticos através do estudo e compreensão das mesmas: Vídeo-arte, Performance artística, Francis Alÿs e a questão do movimento. Estes conceitos foram estudados de forma abrangente, através de referências existentes sobre os mesmos e que me possibilitou angariar toda a informação detalhada e de interesse da primeira parte. O estudo do movimento existente nas obras de Francis Alÿs, e a sua denominação como caminhada, jornada e passeio dependendo do que cada obra transmitia, foi um desafio interessante, que me fez perceber melhor os diferentes sentidos e significados destas palavras quando relacionados com uma performance artística. Ao mesmo tempo, toda essa pesquisa e análise de documentos, foi uma preciosa ajuda para o entendimento simbólico da relação das obras de Francis Alÿs com os locais específicos onde este realiza as suas acções.

Assim, no primeiro capítulo falei sobre a importância que o surgimento da primeira câmara de vídeo portátil em 1965, Sony Portapak, teve no mundo artístico, revolucionando a maneira de se fazer arte devido ao seu fácil transporte que permitia uma utilização prática por todos os artistas e uma fácil e rápida gravação de acções, quase espontânea. Esta câmara permitiu que a vídeo arte surgisse nos anos 60 e fez com que vários críticos de arte e estudiosos, comentassem esta evolução na arte como um meio de os artistas se filmarem a eles próprios e produzirem as suas obras de forma a se aproximarem da cultura popular, da realidade social e problemas políticos.

Demonstro também que a Vídeo Arte marca o início da utilização e exploração das novas tecnologias na cultura artística e a experimentação de técnicas diferenciadas de edição de vídeo e exploração de imagem a fim de se transmitirem diferentes intenções e conceitos poéticos, pois esta foi utilizada pelos artistas como uma extensão do próprio corpo e como participantes em performances.

Faço também a ligação entre esta forma de arte, que surge através de meios técnicos modernos, com a Performance artística, que é também considerada uma forma diferente de se fazer arte, tendo como expressão máxima o próprio corpo do artista. Segundo RoseLee Goldberg, esta forma de arte dava aos seus praticantes a possibilidade de serem “objectos de arte” e caminhava lado a lado com o Happening e a Body Art, que têm em comum o corpo como objecto artístico. A arte da Performance tem um carácter de reflexão, que possibilita leituras e é uma obra originalmente contemporânea, com intenção de levar os espectadores a analisar, observar e tentar relacioná-la com o contexto na qual ela se encontra e as razões pelas quais a obra foi criada pelo artista e qual a sua intenção.

Relativamente a Francis Alÿs, como um importante artista contemporâneo, pude entender que a sua obra se enquadra na Performance artística e, consequentemente na Vídeo Arte, devido ao facto de utilizar, como muitos artistas destas formas de arte, o vídeo como extensão do próprio corpo, possibilitando o registo das suas acções performativas.

Pude concluir que Alÿs forma o seu trabalho com o resultado de acidentes aparentemente triviais que são feitos para conseguir novos significados utilizando a metáfora e a ironia. Todos os seus trabalhos surgem como uma forma de reflexão de problemas de estrutura social, organizacional e política de um país. Outra questão importante é a do caminhar, que é um elemento construtivo na sua obra. Ele caminha sem trajecto definido, colecta referências conceituais e objectos materiais para compor as suas propostas. Ele age como um transeunte atento, observa e vivencia as experiências quotidianas da metrópole, podendo ser comparado, nesse sentido, com a personagem Flâneur de Charles Baudelaire, uma vez que também este faz da cidade a sua morada. Como artista, recria constantemente a cidade por meio de palavras ou por meios plásticos.

Assim, posso afirmar que, o que torna um caminhar um elemento poético, são as conexões estabelecidas pelo transeunte entre sujeito, espaço e tempo e a sua capacidade de materializar a experiência vivenciada de maneira a que esta possa ser inserida no contexto artístico.

Considero também que existe esta interligação entre as duas formas artísticas aqui estudadas, a Vídeo Arte e a Performance Artística, com o movimento existente na obra de Francis Alÿs que resulta da junção dessas formas de arte com um estilo muito característico e próprio de olhar o mundo e produzir no mundo.

O movimento existe, indubitavelmente, na obra de Francis Alÿs e, a partir desse mesmo conceito, tantos outros são gerados. Como referi anteriormente nesta dissertação, a caminhada, o passeio e a jornada, são os sub-conceitos que podem ser retirados do termo geral de movimento e que se tornaram no ponto de partida para o desenvolvimento dos trabalhos práticos.

Seguem-se, obviamente, os locais onde as caminhadas, jornadas e passeios são realizados. Como referido também, a maioria dos locais escolhidos por Francis Alÿs para a realização das suas performances são não-lugares. Claro que existem muitas excepções, pois os seus trabalhos são inúmeras vezes realizados em cidades, sendo que, uma peculiaridade das zonas das cidades que ele escolhe é o facto de serem, quase sempre, locais precários. De certa forma, a precariedade está relacionada com os não-lugares, pelo facto de não se criarem laços de familiaridade com esses locais, tornando-os pobres de significado, quase como locais esquecidos, o que acaba por tornar estes locais precários.

Estas premissas ajudaram-me a definir os conceitos de não-lugar, lugar vago e precariedade como os conceitos de eleição base para a realização dos trabalhos práticos, de forma a manter a coerência de realizar um projecto afim do que Alÿs produz.

A questão da *flaneurie* aparece como forma de comparar Francis Alÿs com a personagem de Baudelaire, o que acaba por se identificar, consequentemente, comigo, tendo em conta a posição que ocupo neste projecto, interpretando o papel de observador apaixonado, que absorve com o olhar todos os pormenores do que se passa na envolvente. A questão mais específica, trata sobre o conceito de liberdade, que no 1º trabalho, se apresenta como um estado de espírito, obtido após a passagem de uma caminhada/ jornada para um passeio.

O projecto, composto por três trabalhos, sendo o primeiro trabalho, um trabalho de vídeo, relacionado com os conceitos de caminhada, jornada e passeio; o segundo trabalho de fotografia, que aborda os conceitos de lugar, não-lugar e precariedade, pelos quais as personagens circulam; o terceiro trabalho, que aborda a questão do ritmo e da memória da viagem, o que se certa forma fica, na memória, após a realização da acção: estão todos interligados pelo conceito base de movimento.

O conceito de movimento define não só as acções produzidas por Francis Alÿs, como também as acções do público que se depara com as suas obras. Termos tão várias vezes utilizados neste estudo como, por exemplo: vídeo, imagem, acção, caminhada, jornada, passeio, mudança, alteração, deslocação, performance, entre outros, são todos significantes de movimento, pois todos eles causam, no nosso subconsciente, a visualização simbólica de algo movível.

Com o primeiro trabalho, foi possível pôr em prática vários sub-conceitos de movimento, experienciando a forma como estes influenciam a postura e estado de espírito das pessoas que executam a acção. Desta forma, o trabalho “Libertação” testou emoções e registou reacções a essas emoções experienciadas pelas voluntárias através da acção e movimento.

No trabalho “Escada”, a analogia à escada é quase imediata ao observar as três imagens em conjunto, não só pelo efeito crescente dado pelas linhas do horizonte, como pela sugestão de evolução dada pelos diferentes níveis das linhas de horizonte. Portanto, o segundo trabalho leva

as pessoas a pensarem na escada através da analogia das figuras com a mesma e reflectirem sobre o facto de esta as levar para um outro lugar, uma outra realidade e, que certa forma, se relaciona por isso, com a caminhada que fazemos para nos deslocarmos de um ponto a outro.

O terceiro trabalho, “Memória Suspensa”, envolve as pessoas com o som, num espaço específico, e tenta fazer com que estas se sintam integradas naquelas memórias que nele ficam suspensas. Assim, é através dos sons e imagens transmitidos visualmente e auditivamente durante um percurso, que fazemos associações a momentos que passámos. Surgem, então, as recordações, que ficam para sempre gravadas na nossa memória.

Com efeito, a exploração prática dos conceitos estudados na parte teórica tornou-se bastante interessante, no sentido em que possibilitou ir mais além na procura de novas formas de demonstrar movimento, o conceito base deste estudo, na parte prática.

Sendo o conceito de movimento, bastante abrangente, e tendo, como sub-conceitos o de caminhada, jornada, passeio, entre outros, identificados neste estudo, tornou-se importante a procura de um sub-conceito abrangente, que, de certa forma, resumisse todos os restantes. Assim, e após análise, foi possível concluir que o mais indicado é o de caminhada, uma vez que representa todos os restantes, embora que, de uma forma geral. Além disso, é o mais utilizado no trabalho de Francis Alÿs e é o que mais caracteriza as suas obras, tornando-se, assim, o foco teórico de toda a acção.

Assim, o conceito de caminhada foi demonstrado na componente prática, nos três trabalhos, de formas diferentes, sendo que no trabalho “Libertação”, a caminhada surge como um acto visível na imagem movível, tal como acontece nas obras de Francis Alÿs, já no trabalho “Escada”, surge como uma analogia das fotografias a uma imagem mental de escada, levando o observador a reflectir sobre essa mesma analogia que sugere acção. Por fim, no trabalho Memória Suspensa”, a caminhada aparece como uma memória, suspensa num local que sugere acção (escada) e que remete o observador para o local onde a caminhada aconteceu.

Desta forma, o movimento aparece fortemente marcado nos três trabalhos práticos, através do sub-conceito de caminhada, trabalhado de formas diferentes. Isto fez com que as características principais da obra de Francis Alÿs tenham sido exploradas de várias maneiras, dando aos observadores e ao público em contacto com estes trabalhos práticos, por mim elaborados, a possibilidade de contactarem com essas mesmas características.

## Bibliografia

- Arendt, Hannah (1993): A Condição Humana, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Alonso, Rodrigo (2005): Towards a des-definition of Video Art, in ISEA Newsletter.
- Arnheim, Rudolf (1989): A Arte do Cinema, Lisboa, Edições 70.
- Augé, Marc. Não-lugares (2007): Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus Editora.
- Baudelaire, Charles (1993): O Pintor da Vida Moderna. Lisboa, VEGA Passagens.
- BenJamin, Walter (1994) Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (1996): Charles Baudelaire. França: Petit Bibliothèque Payot.
- Berger, René (1990): O novo Mundo das Imagens Electrónicas, Lisboa, Edições 70.
- Bolle Willi (1991): Fisionomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo, Editora Universidade São Paulo.
- Cohen, Renato (1989): Performance como Linguagem: Criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Cubitt, Sean (1991): Timeshift on Video Culture. London: Routledge.
- Cubitt, Sean (1993): Videography. Video Media as Art and Culture. London: MacMillan.
- Cshneemann, Carolee (1970): Image and Process: Creative camera. New York: New Paltz.
- Eisenstein, Sergei (1990): O Sentido do Filme, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- Elwes, Catherine (2005): Video Art: A Guided Tour. London: University of the Arts.



- Evans, Margery A. (1993): *Baudelaire and Intertextuality: Poetry at the crossroads*. Grã Bretanha: University Press, Cambridge.
- Goldberg, RoseLee (2006): *A Arte da Performance*. São Paulo: Martins Editora.
- Goldberg, RoseLee (2001): *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson.
- Harrison, Charles e Paul Wood (1992): *Art in Theory 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackweel, New York.
- Hewitt, Paul G. (2002): *Física Conceptual*. Bookman, São Paulo.
- Howell, Anthony (1999): *The analysis of Performance Art: A Guide to it's Theory and Practice*. London: Routledge.
- Kaprow, Allan (1966): *Assemblage, Environments and Happenings*. New York: Something Else Press.
- Krauss, Rosalind (1996): *The Originality of the Avant-Garde: a Postmodernist Repetition*, in Wallis, Brian (ed.), *Art After Modernism – Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, Nova Iorque.
- Kraus, Rosalind (1978): "Vídeo: The Aesthetics of Narcissism", in Battcock, Gergory (Ed.), *New Artits Vi-deo*, E. P. Dutton, New York.
- Lacan, Jacques (1968): *The Language of The Self*. New York: Delta.
- Lampert, Catherine (2002): *Francis Alÿs: The Prophet and the Fly*. Turner, Madrid.
- Leighton, Tanya (2008): *Art and the Moving Image, Afterall*, Tate Publishing, Londres.
- Machado, Arlindo (1990): *A arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense.
- Mansivas, Carlos; Francis Alÿs (2006): *The Historic Center fo México City*. Turner, Madrid.
- McEvilley, Thomas (1994): *Catálogo da exposição Francis Alys: The liar The of the Liar*. Galería Ramis Barquet, México.

- Montano Linda (1981): Art in Everyday Life. Los Angeles: Astro Artz Press.
- Morse, Margaret (1990): Video Art: The Body, The Image and Space-In-Between, in Hall, Doug e Sally Jo Figer (ed.), Illuminating Video. An essencial Guide to Video Art, Aperture, Nova Iorque.
- Osborne, Harold (1968): Estética e Teoria da Arte, Cultrix, São Paulo.
- Poe, Edgar A. (1993): O Homem da multidão. Porto Alegre: Paraula.
- Rush, Michael (2003): Vídeo Art. London: Thames & Hudson.
- Rush, Michael (2005): New Media in Art. London: Thames & Hudson(world of art).
- Tolstoi, Leão (1995): What is Art?. Penguin Books, Londres.
- Warr Tracey (2002): The Artist's Body. New York: Phaidon Press Inc.
- White Edmund (2001): O Flaneur: um passeio pelos paradoxos de Paris. São Paulo: Companhia das Letras.
- Zwirner, David (2007): Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic. The Green Line (documentation exhibition catalogue), Nova Iorque.

## Webgrafia

- Tólbín Colm. *Francis Alÿs: Esquire Art 2007-2010*, in <http://www.colmtoibin.com/content/francis-aly?page=2> (Março 2011).
- Dorment, Richard. *Francis Alÿs: a story of deception – Tate Modern’s best yet*, in <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/7844318/Francis-Alys-a-story-of-deception-Tate-Moderns-best-yet.html>. (Março 2011).
- Alÿs, Francis. Apresentação escrita por Francis Alÿs para a edição do livro “Numa dada Situação/In a Given Situation”, 2010, in <http://editora.cosacnaify.com.br/NoticiasInterna/236/O-furacao-Francis-Alys-passa-por-SP.aspx>. (Outubro 2011).
- Alÿs, Francis. *Em entrevista para o Guggenheim Museu, em Nova Iorque, em Abril de 2002*, in <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Francis%20Alÿs&page=1&f=People&cr=1>. (Setembro de 2011).
- Alÿs, Francis. *The Tornado Chaser: A Q&A with Francis Alÿs*, in <http://www.artinfo.com/news/story/35199/the-tornado-chaser-a-qa-with-francis-als/>. (Março de 2011).
- Corrêa, Roberto Lobato. *O Espaço Urbano – Teoria e História da Cidade*, in [http://istoecidade.weebly.com/uploads/3/0/2/0/3020261/tex01\\_o\\_espao\\_urbano.pdf](http://istoecidade.weebly.com/uploads/3/0/2/0/3020261/tex01_o_espao_urbano.pdf) (Outubro de 2011).

## Dicionários

- Grande Dicionário da Língua Portuguesa (1991), Edição para o Círculo de Leitores, Lisboa. Vol I, III e IV.

